BIBLIOTECA ITALIANĂ

Maria Corti

Pentru o enciclopedie a comunicării literare



PONTICA

Maria Corti / **Pentru o enciclopedie a comunicării literare**



Maria Corti

•

Principii ale comunicării literare

••

Pentru o enciclopedie a comunicării literare



Editura Pontica, 2000
Constanța

Colecţia **Biblioteca Italiană**
sub îngrijirea lui Marin Mincu

ISBN 973-9224-48-2

AVERTISMENT

Cu timpul, propriile noastre cărţi se îndepărtează de noi. Şi totuşi, ceea ce gândim acum reprezintă în mare parte continuarea profundă şi coerentă a ceea ce am gândit mai demult. **Principiile ale comunicării literare**, text editat în 1976, adică exact cu douăzeci de ani în urmă, ajuns la a cincea ediţie, este acum cerut de public şi de aceea de către editorul Bompiani pentru cea de-a şasea ediţie.

Între timp, au fost douăzeci de ani în care altceva a avut relevanţă pentru mine şi pentru cititori. E totuşi adevărat că aşa-zisa actualizare la douăzeci de ani distanţă ar fi o operaţie contrară memoriei istorice a unei cărţi, mai ales dacă este teoretică, o carte ce şi-a avut locul ei în cultura unei epoci precum un organism viu al acelei culturi: să nu uităm că erau vremurile în care se vorbea în toată Europa de semiotică ca despre o noutate. Totodată, trebuind să informez cititorul despre acel altceva ce s-a dezvoltat în anii care au urmat cărţii noastre, mi-a încolţit în minte ideea iniţierii unei serii de Termeni în ordine alfabetică, schiţă a unui dicţionar enciclopedic, despre anumite teme sau probleme posterioare cercetării mele, dar afine celor tratate în *Principii* sau de-a dreptul dezvoltarea lor. Ar putea, cu beneficiul fanteziei, să fie începutul unei deloc personale, ci mai generale şi de aceea mai pertinente Enciclopedii a comunicării literare.

AVERTISMENT

Cu timpul, propriile noastre cărţi se îndepărtează de noi. Şi totuşi, ceea ce gândim acum reprezintă în mare parte continuarea profundă şi coerentă a ceea ce am gândit mai demult. *Principiile ale comunicării literare*, text editat în 1976, adică exact cu douăzeci de ani în urmă, ajuns la a cincea ediţie, este acum cerut de public şi de autor de către editura Bompiani pentru cea de-a şasea ediţie.

Între timp, au fost douăzeci de ani în care ceva a avut relevanţă pentru mine şi pentru alţii. E totuşi adevărat că ipo-xisa actualizare la douăzeci de ani distanţă ar fi o operaţie contrară memoriei istorice a unei cărţi, mai ales dacă este teoretică, o carte ce şi-a avut locul ei în cultura unei epoci precum un organism viu al acelei culturi: să nu uităm că erau momentele în care se vorbea în toată Europa de semiotică ca despre o noutate. Totodată, trebuind să informez cititorul despre acel altceva ce s-a dezvoltat în anii care au urmat cărţii noastre, mi-a încolţit în minte ideea inţierii unei serii de Termeni în ordine alfabetică, schiţa a unui dicţionar enciclopedic, despre anumite teme sau probleme posterioare cercetării mele, dar afine celor tratate în *Principii* sau de-a dreptul dezvoltarea lor. Ar putea, cu beneficiul îndoielii, să fie începutul unei deloc pasagere, ci mai generale şi de aceea mai pertinente Enciclopedii a comunicării literare.

PRINCIPII
ALE COMUNICĂRII LITERARE*

Traducere de Ştefania Mincu

* Textul reproduce ediţia românească apărută la Editura Univers din Bucureşti, în 1981.

Parmi ces hommes sans grand appétit de Poésie, qui n'en connaissent pas le besoin et qui ne l'eussent pas inventée, le malheur veut que figurent bon nombre de ceux dont la charge ou la destinée est d'en juger, d'en discourir, d'en exciter et cultiver le goût; et, en somme, de dispenser ce qu'il n'ont pas. Ils y mettent souvent toute leur intelligence et tout leur zèle: de quoi les conséquences sont à craindre.

Valéry, **Oeuvres**, I, 1283

Printre aceşti oameni fără mare apetit pentru Poezie, care nu-i simt nevoia şi care n-ar fi inventat-o, din nefericire se numără mulţi din cei a căror slujbă sau soartă este să-şi dea cu părerea despre Poezie, să vorbească, să trezească şi să cultive gustul pentru ea; într-un cuvânt, să dăruie ceva de care nu dispun. Adesea sunt ingenioşi şi-şi dau toată osteneala întru aceasta: şi tocmai consecinţele acestui fapt sunt de temut.

Valéry, **Oeuvres**, I, 1283

PREMISĂ

În orice cercetare perspectiva operativă a criticului, punctul de vedere din care este privit obiectul, dă pertinenţă unor anumite forme de investigare în raport cu altele, valabile pentru o *abordare* diferită. Chestiunea este însă mai puţin liniştitoare decât pare, întrucât în general obiectul cercetării nu este evident încă de la început, ci devine astfel pe măsură ce se parcurg diverse planuri de investigare. Să luăm, de pildă, noţiunea de literatură, utilizată de toată lumea în mod curent, şi totuşi mai spinoasă ca un scaiete. Dacă în 1947 întrebarea lui Sartre "Ce este literatura?" a putut părea destul de insidioasă, cu mult mai radicală este aceea pusă de Todorov la Congresul I al IASS (1974): "Există oare literatura?". Acesta din urmă are de-a dreptul îndoieli asupra obiectului, ca şi cum ar fi vorba de un spectru colectiv, de care am face bine să ne eliberăm. Un altul, de pildă Zamjatin, care e scriitor, nu pune la îndoială obiectul, ci posibilitatea de a-l descrie : există un basm indian, spune el, în care "unor orbi li s-a cerut să pipăie un elefant şi apoi să arate cu ce ar semăna, după părerea lor"; unul pipăi o ureche şi zise: cu o frânghie; altul un picior şi zise: cu un stâlp moale; un al treilea, trompa, şi zise: cu un cârnat. Morala fabulei: "Aceasta e soarta majorităţii criticilor. Literatura e un lucru prea complex pentru a putea fi cuprins în ansamblul său" (Zamjatin*, 1970, p. 41) De aceeaşi coloratură, dar mai puţin temerară, este reflecţia lui Giorgio Manganelli: dacă ar exista numai marii autori, literatura ar fi o pădure virgină parcursă de dinozauri; dar spre norocul literaturii, există şi marea armată a minorilor, care o transformă într-un loc de frecventat, bine amenajat, potrivit pentru ceaiul de după-amiază.

Iată exprimată o altă îndoială în sfera definiţiei, de data aceasta

---

* A se vedea bibliografia de la sfârşitul lucrării, ca şi în cazul tuturor numelor citate în paginile ce urmează.

în opera unui sociolog, Robert Escarpit: "Nu există nimic mai puţin clar decât conceptul de literatură. Termenul însuşi a fost utilizat în cele mai felurite chipuri posibile si conţinutul său semantic e tot atât de bogat pe cât e de incoerent. În realitate e imposibil să dai literaturii o definiţie unică pe scurt." (în *Letteratura e società,* 1970 p.13).

La extreme opuse se situează în schimb, cei care folosesc noţiunea pur intuitivă de literatură şi acei teoreticieni care, considerând-o obiect al unui mecanism perfect de reguli, argumentează asupra unui sistem subteran de proprietăţi comune tuturor literaturilor lumii.

Această exemplificare, extrem de selectivă şi de redusă, poate fi suficientă totuşi pentru a pune în lumină faptul că cei care iau literatura drept obiect al cercetării, pornesc de la ceva care nu e deloc clar în punctul său de plecare; căci existenţa certitudinii intelectuale că ar fi vorba totuşi de ceva clar, duce la riscul denunţat de Proust în faimoasa-i frază: *l'être devenu plus intelligent crée des droits à l'être moins.*

Ţinând cont de aceste premise, obiectul cercetării noastre este sistemul literaturii înţeles ca o condiţie şi un loc al comunicării literare care uneşte emitenţi şi destinatari din epoci diferite; acest ţel ne va conduce în mod necesar la investigarea noţiunii înseşi de literatură, ca sistem cu reguli de funcţionare proprii, condiţionate din interiorul şi din exteriorul sistemului şi a noţiunii de text ca hipersemn sau mesaj polisemic.

Cercetătorul cu tendinţe sistematice nu poate să nu alterneze satisfacţii cu nelinişti, dacă nu e cumva indiferent la insinuările lui Borges, după care, a voi să remediezi "dezordinea divină a scrisului" e o aspiraţie nu mai puţin deşartă decât toate celelalte aspiraţii de acelaşi ordin nutrite de oameni. La acest punct, din moment ce răul e general, se va încerca să se scoată de aici obişnuitul folos pe jumătate, sau măcar un supliment al acestuia, recurgând la consultarea unor *auctoritates* speciale, ale acelor scriitori (mai ales poeţi) care s-au întrebat cu insistentă ce este actul creaţiei sau ce este actul comunicării şi au tentat răspunsuri în pagini inspirate.

Prerogativa acestei cărţi, de a înşirui abundent reflecţiile

scriitorilor alături de cele ale semiologilor şi criticilor, e o operaţie oricând rentabilă şi indispensabilă mai ales când, abordând problema avantextului ca *input* al energiei creatoare sau cea a structurii generative a textului, se tinde să se clarifice dacă necesitatea comunicării aparţine chiar sferei celei mai profunde a procesului artistic.

I

LITERATURĂ ŞI COMUNICARE

LITERATURA CA SISTEM

1. La prima impresie, orice literatură privită în ansamblu, recheamă imaginea unei *Wunderkammer* (cameră cu miracole) medievale, în care pergamentele se aliniază lângă animale îmbălsămate, pietre magice lângă alambicuri sau picturi pe lemn. Multele întrebuinţări pe care inspiraţia unui popor le-a conferit condeiului dau un complex labirintic şi pestriţ, pluridirecţional: lirică, tratate de morală, texte erotice, poeme, din toate câte puţin, ca în univers; şi tot ca în univers, direcţiile apar infinite. Dar la o reflectare mai îndelungată, impresia se poate inversa, asemenea unei haine *double face*, în actul în care încep să iasă la iveală regulile subtile ale jocului: din mult, cât părea, rămâne puţin. Iată ce scrie T.S. Eliot în privinţa literaturii: "Monumentele literare existente formează, luate în totalitate, o ordine ideală, pe care apariţia unei opere noi (dar cu adevărat noi), o modifică. Ordinea existentă era autosuficientă înainte de venirea acestei noi opere; pentru ca ordinea să se conserve, odată ce intervine noul, *întreaga* ordine existentă trebuie să fie, chiar şi foarte uşor, alterată; şi în acest sens, raporturile, proporţiile, valorile fiecărei opere de artă faţă de totalitate, vor fi reaşezate"[1].

Pentru Eliot, aşadar, literatura nu este suma tuturor textelor, ci un fel de totalitate înlănţuită, înlănţuitoare, în mişcare; Eliot ajunge la conceptul de sistem. Trimiţând la paragrafele 3 şi 4 din capitolul de faţă, problema fundamentală a conexiunilor externe ce provin din contextul socio-cultural şi ideologic al unei epoci şi din dialectica sistem-operă, putem începe prin a ne îndrepta obiectivul asupra noţiunii de sistem; tot după Eliot, artiştii intuiesc sub fluiditatea de suprafaţă soliditatea contextului literar în care operează; fapt la care se poate adăuga că, pe de o parte, în epoci de relativă stabilitate a sistemului, nu lipsesc, la scriitorii de marcă, anumite semne de denunţare şi provocare în ceea ce priveşte soliditatea de care vorbeam mai sus; pe de altă parte, în epoci ca a

---

[1] ELIOT, 1933, p. 227; eseul datează din 1923.

noastră, de criză a valorilor ideologice şi, deci şi literare, sistemul însuşi poate fi atacat ca mecanism în dezagregare, iar codurile ca fenomene ocultatorii (cf. III a. 6; V. 3). Aşadar, criza literaturii ca sistem e un simptom al unei crize apărute în altă parte. Altoind reflecţia penetrantă a lui Genette[2] peste aceea a lui Eliot, se constată că fiece operă de valoare aduce schimbări în totalitatea literară tocmai pentru că, înainte de apariţia sa, sistemul era "fără lacune"; Genette, chiar dacă denunţă el însuşi simplificarea implicită în propria similitudine, afirmă: "«consumarea» literaturii de către societate e o *limbă*, sau mai exact, un ansamblu ale cărui elemente, oricare ar fi numărul şi natura lor, tind să se organizeze într-un sistem coerent", astfel încât, chiar prin această coerenţă, îmbogăţirea literaturii nu este o acoperire de lacune.

Fundamental pentru noţiunea de sistem literar ni se pare faptul că literatura e pasibilă de structurare la diverse planuri şi nivele; unele ating chiar dezvoltarea diacronică şi articularea sincronică, de unde interacţiunea normelor sau a genurilor sale (cf. cap. V) şi subtilele relaţii care intervin între fenomenele literare. Alte nivele de structurare, care se suprapun primelor, îşi au originea în raportul dintre un scriitor ce acţionează ca observator şi literatura în întregul ei: fiecare autor îşi ia textele predilecte din locurile şi timpurile literare cele mai felurite şi mai imprevizibile; el operează legături, interrelaţionări între textele privilegiate, în funcţie de legea constitutivă a propriei opere şi creează în sistemul literar subsistemul propriilor sale izvoare. Acest fenomen merge mult mai departe decât ceea ce Kristeva numeşte *intertextualité* sau *les livres dans le livre*[3], pentru că ne oferă un model de structurare a sistemului care poate fi valabil în funcţie de o singură operă sau de întreg macrocosmul unui scriitor sau în funcţie de lucrarea unui grup de literaţi (de exemplu, petrarchiştii de la începutul secolului al XVII-lea).

Printre altele, din această perspectivă, instituţia, tradiţională în sine, a analizei izvoarelor, dobândeşte o nouă pertinenţă. Că

---

[2] GENETTE, 1966, pp. 151—152. Cf. şi ADORNO, 1970, p. 424, despre *non-necesitatea* operei înainte de naşterea ei.

[3] Kristeva, 1970, p. 139-146.

ansamblul izvoarelor unui autor sau ale unui grup formează cu adevărat un subsistem literar o dovedește coincidența între eventuala inserare a vreunui izvor „excentric" și fisura sau neașteptata transformare în cadrul transfrastic al textului[4].

Mai există încă și alte moduri de a institui nivele structurabile. Poate cel mai sugestiv este acela admirabil ilustrat de către Borges: „Fapt e că fiece scriitor își *creează* precursorii. Opera sa modifică concepția noastră despre trecut, precum va modifica și viitorul. În această corelație nu are nici o importanță identitatea sau pluralitatea oamenilor"[5]. Nu mai e vorba de legături literare instituite înaintea textului, ca în cazul izvoarelor, ci de acelea care-i urmează, drept care, dacă declarația conform căreia cauza urmează efectului aparține lanțului de paradoxuri prețioase ale lui Borges, în schimb aceea că orice operă mare creează legături inedite în trecutul, și nu numai în viitorul literaturii, este absolut valabilă. Astfel, Contini va putea să vorbească despre o funcție permanentă Gadda în literatura italiană și în lumina ei să descopere o normă expresionistă, începând din secolul al XIII-lea și până astăzi. Literatura se conturează și mai sistematic, dacă se urmărește în ea parcursul diacronic al unor elemente literare, numite de Avalle „macrosemne"[6] care se prezintă cu un fascicol propriu de invariante: personaje legendare, motive sau topoi de natură tematică (vârsta de aur, triunghiul amoros etc.) al căror proces de concretizare și actualizare în texte din diverse epoci are loc prin jocul combinatoriu al constantelor codificate și al variantelor textuale.

Gradul de coeziune și de organizare se schimbă în mod evident de la o perioadă la alta a literaturii; este direct proporțional cu încrederea pe care o civilizație dată o are în genurile literare și invers proporțional cu alunecarea a ceea ce este literar în afara granițelor tradiționale și chiar a granițelor verbale; tipică în acest sens este epoca noastră cu poezia vizuală, scenografia, scenariul

---

[4] MARIA CORTI, 1968, în legătură cu a doua redactare a *Arcadiei* a lui Jakobo Sannazzaro.

[5] BORGES, 1960, p. 160.

[6] AVALLE, 1975.

cinematografic, romanul foileton (să ne gândim la Buzatti), videocasetele etc.

Foarte potrivită discuţiei noastre despre literatură este definiţia pe care Gadda o dă sistemului în *Meditazione milanese*[7]: "Să gândim deci orice sistem ca pe o înlănţuire infinită, un nod inextricabil sau ghem de relaţii: (...) podişul poate fi văzut de pe multe dintre cotele sale; la fel şi fiecare sistem e referibil la axe de coordonare infinite; se poate prezenta în moduri infinite". O concepţie de acest gen, organică şi în acelaşi timp mobilă, este adecvată atât pentru a surprinde mutaţiile structurale ale literaturii de la o epocă la alta, cât şi pentru a identifica ceea ce rămâne neschimbat, cu ajutorul a ceea ce se schimbă. Aşadar, *specificitatea* literaturii depinde de existenţa unor raporturi speciale şi de neînlocuit, adesea laborioase, între fenomenele literare.

SISTEM INFORMATIV ŞI COMUNICATIV

2. Prin urmare, apare necesar să stabilim care sunt tipurile de relaţii, legături şi dependenţe care se instaurează între texte şi să examinăm procesul efectiv care leagă mesajele individuale şi codificările sistemului (cap.V), pe calea deschisă deja de formaliştii ruşi, fără uităm însă că adevărata problemă nu e atât cea de a descoperi legături şi legi structurale, care în fond se pot descoperi între toate lucrurile acestei lumi, sau de a găsi proprietăţile generale ale literaturii, pentru că la orice se pot găsi proprietăţi generale (civilizaţia de astăzi e nebună după general), ci de a experimenta funcţionalitatea acestor legături şi reguli în deplina înţelegere a faptului că literatura e în sine un sistem semnic şi informativ. Cu alte cuvinte, nu înţelegem să propunem o cale care să conducă la o ştiinţă a sistemului literar opusă cercetării proceselor istorice[8], ci să căutăm firul ce duce în spatele acestor fenomene care conotează sistemul semnic ca pe ceva ce, prin texte

---

[7] GADDA, 1974.
[8] WIENOLD, 1972.

şi dincolo de ele, produce de la sine informaţie: violenţe care dinamitează, aventuri dezagregante, restructurări, recrearea unui sistem de aşteptări, recuperări (cultura, după cum se ştie e iterativă), în fine, structurări dinamice. O astfel de noţiune despre literatură îşi asumă valoare euristică în profitul studiului semiologic al textelor ce o compun, introduse astfel într-un circuit de semioză.

De altfel, pe această cale se ajunge la perceperea literaturii ca o *condicio sine qua non* a comunicării literare: funcţia hipersemnică a textului literar se produce pe deplin în procesul comunicativ general permis de existenţa convenţiilor şi codificărilor literare (în spatele cărora se află cele socio-ideologice), a tehnicilor recunoscute, care vehiculează într-un mod oarecare dialogul dintre autor şi destinatar. Unele dintre principiile ce reglementează această comunicare vor face obiectul diferitelor capitole din cercetarea de faţă; deocamdată e de ajuns să subliniem că, cu cât opera e mai complexă şi mai originală din punct de vedere artistic, cu cât se ridică deasupra celor ce o înconjoară, cu atât mai mare este disponibilitatea ei către lecturi diferite, pe plan sincronic şi diacronic; or, acest tip de prezenţă, care produce un sens de contemporaneitate perenă şi de universalitate a capodoperei, e o urmare a faptului că încărcătura polisemică a textului permite fructificarea ei în funcţie de modelele literare (şi mai întâi de toate de cele sociologice) ale diferitelor epoci. Adică fiece epocă îşi aplică codurile sale de lectură, punctul său schimbat de observaţie, încât textul continuă să acumuleze posibilităţi semnice, comunicative, tocmai întrucât se află în interiorul unui sistem în mişcare. Din motive identice şi contrarii, textele minorilor şi mai ales ale acelora care, cu o laborioasă pasivitate, îşi fac din literatură o îndeletnicire profesională, se decodifică din ce în ce mai puţin, odată îndepărtate de sistemul care le-a produs; de exemplu, la mulţi petrarchişti din a doua jumătate a secolului al XV-lea numai regulile jocului, adică ale genului puternic codificat, elimină sau reduc gratuitatea sau superfluiditatea textelor, scoţând la lumină acea operaţie literară pe care Gadda o defineşte "un făcut pe

urmele a ceea ce e deja făcut"[9] sau mesaj secundar.

Distanței în timp i se poate adăuga aceea în spațiu: dacă astăzi unui cititor, înarmat cu o foarte bună stăpânire a limbii chineze, i-ar cădea în mână poeziile pe care Su Huei, aristocrată din dinastia orientală Chin (317—420 e.n.), i le adresa soțului ei, războinicul Tou T'ao, ar surprinde încântătoare fragmente poetice, ambigui și exotice, dar mesajul subtil al textelor i-ar scăpa cu siguranță întrucât el nu posedă convențiile și codificările în baza cărora să le citească. Precum au demonstrat Gustav și Innes Herdan în studiul *Una struttura a fuga della poesia cinese classica (Strumenti critici*, 6, 1968, p. 233—240), noutatea acestui tip de poezie constă în aplicarea așa-zisului "mecanism al jocului limbii", prin care, pornind de la o poezie originală, se mută coloanele și se inversează ideogramele în interiorul unei coloane în baza unui dispozitiv formal matematic, astfel conceput încât să producă transformarea textului în alotropul său. În acest caz, pe care Lotman l-ar situa printre exemplarele acelei "semantici cu mai multe trepte" (cf. lucrarea de față, IV.4), pentru a se realiza comunicarea literară se cere ca destinatarul să aibă nu numai competența convențiilor, a codurilor și regulilor sistemului, ci și pe cea a textelor față de care noile mesaje sunt alotropi, adică moștenitori parțiali ai funcției semnice.

În concluzie, la baza formelor de comunicare literară, chiar și a celor mai originale, există o arie comună de competență a emitentului și a destinatarului, constituită de lectură, ca sistem informativ și comunicativ.

CÂMP DE TENSIUNI. LOCUL OPEREI.

3. S-a vorbit (1.2) despre dinamismul structurilor: literatura este, prin urmare, un *câmp de tensiuni*, de forțe centripete și centrifuge care se produc în cadrul raportului dialectic între ceea ce aspiră să se mențină intact prin forța inerției și ceea ce înaintează sub impulsul de a rupe și a transforma. Cu alte cuvinte, unde există

---

[9] GADDA, 1974, p. 229.

diferenţiere, există tensiune, deci mişcare. La limită, opera de cea mai mare originalitate pare să se situeze în afara sistemului, ca o fericită alternativă a acestuia; dar, în realitate, tot ce o precede se află în el, nu numai ea peisajul în care se construieşte noul edificiu, ci şi ca o componentă a conştiinţei colective şi a procesului de fructificare; apoi mai e şi ceea ce urmează operei, întrucât orice capodoperă este producătoare de norme unice sau legături particulare care vor avea o existenţă autonomă, faţă de text, în opera imitatorilor şi eventual se vor codifica[10].

Tensiunile sunt pluridirecţionale, ca în toate sistemele socio-culturale umane, drept care o mişcare literară de mică amploare tinde către primul loc şi viceversa (cum ne învaţă Şklovski), un curent artistic produs de o generaţie nouă se poate reflecta în cel precedent şi poate acţiona asupra lui, adică modelele oferite de tineri pot fi imitate de mai vârstnici: încrucişarea de diacronie şi sincronie analogă cu cea ilustrată de Jakobson în sfera lingvisticii.

Noţiunile de literatură ca sistem, pe de o parte, şi câmp de tensiuni pe de altă parte, se integrează reciproc: de prima este strâns legată ideea că fiece text are *un* loc în literatură, deoarece intră într-o ţesătură de raporturi cu celelalte texte; de a doua, ideea că locul e mutabil, iar la limită se poate pierde. Aici se impune trimiterea la seriile extraliterare, la contextul sociocultural, de care ne vom ocupa ceva mai încolo (I.4); gradul de conservare şi de mutabilitate al locului unei opere în sistem este condiţionat de numeroşi factori; există lungi perioade în care, după spusele lui Koehler, "*le sismographe de la littérature n'enregistre que des oscillations minimes*", deoarece mişcările societăţii înseşi se dovedesc foarte lente, iar ierarhia sa de puteri şi de valori destul de stabilă[11]. Trebuie adăugată circumstanţa că locul unei opere poate fi menţinut, sau chiar transformat în altar, prin convenţie străină de

---

[10] Procesul este ilustrat magistral de MUKAŘOVSKY, 1966.

[11] În *Littérature et Société,* 1967, p. 54. HOBSBAWM, 1974, p.13, subliniază că "în cea mai mare parte a istoriei, ne găsim faţa unor societăţi şi comunităţi pentru care trecutul este modelul esenţial pentru prezent"; atunci inovaţia, maturizându-se în interstiţiile sistemului conştient, e primită în mod paşnic.

sistemul literar, cum se întâmplă cu toate modelele şi stereotipiile culturale impuse de o lungă şi uneori faimoasă tradiţie scolastică pe care cei aflaţi la putere ar dori s-o perpetueze.

Existenţei unui câmp de tensiuni i se datorează faptul că fiecare text e pasibil de a-şi schimba diacronic locul în reţeaua intertextuală şi, la limită, de a-l pierde. Pe plan diacronic fenomenul se dovedeşte a fi supus unei duble dinamici: pe de o parte un text anume sau o serie de texte, sau un întreg gen literar se eclipsează, se asimilează substanţei fugitive a timpului, deoarece contextul socio-cultural s-a modificat în aşa măsură, încât ele şi-au pierdut legătura cu gândirea şi ideologiile claselor, cu structurile societăţii şi, în sfârşit, cu memoria colectivă. E important de observat în acest caz cum anume medierea sistemului literar între operă şi societate rămâne mereu relevantă: textul tinde în general să-şi schimbe locul sub soare sau să şi-l piardă, în strânsă legătură cu ceea ce se petrece în genul literar căruia îi aparţine.

Pe de altă parte există ceea ce Schücking numeşte "fazele lunare" ale popularităţii[12], recuperările de prezenţă ale anumitor opere la distanţă de timp, datorită unor motivări specifice, printre care natura iterativă a fenomenelor şi situaţiilor socio-culturale.

Ca la Bursă, aşadar, cotele se ridică şi scad, însă există şi titluri care dispar definitiv la Bursa literară. Pentru Blanchot, cu toate acestea, fenomenul nu apare dezolant: "Se poate spune că, cu cât opera e mai apreciată, cu atât e mai în pericol; ea devine o operă bună, e clasată de partea binelui care o utilizează şi care face din ea o operă folositoare. Opera considerată rea găseşte în această judecată spaţiul în care uneori se conservă. Pusă de o parte, vărsată în infernurile bibliotecilor, arsă, uitată; dar acest exil, această dispariţie în arşiţa focului sau în indiferenţa călduţă a uitării, prelungeşte într-o anume măsură distanţa justă a operei, corespunde forţei cu care a fost îndepărtată. (...) Opera nu durează, ea este" (1955, p. 175).

Într-o perspectivă dialectică diferită, ideologizată până la sânge, pierderea locului echivalează cu pierderea pozitivă a calităţii de *marfă*, care incumbă asupra operei pe piaţa de consum, de unde

---

[12] SCHÜCKING, 1923, p. 12.

idealul de muzeu şi lupta împotriva transformării comunicării în marfă (cf. Sanguineti şi ideologia neoavangardei; cf. şi Jameson, 1971, p. 437).

Sociologii literaturii, menţinându-se în regulile jocului istoriei, nu numai că o gândesc în chip diferit, dar încearcă cataloage şi statistici de opere care sunt definitiv dispărute, lăsând numai notă de existenţa lor; rezultă din ele cifre vertiginoase[13]. Precum susţine pe bună dreptate sociologia, există o imagine istorică a literaturii care s-a creat încetul cu încetul la nivel elitar şi la care fiecare generaţie îşi adaugă unităţile sale, cu urmarea că un număr apreciabil de autori şi de texte decad la un stadiu fantomatic, pentru a dispărea apoi, în beznă, ca nişte fantasme. Mai palpabil este, fără îndoială, fenomenul caducităţii în alte sisteme artistice: un portal romanic înlocuit cu unul baroc, fresce de artă bizantină acoperite de altele renascentiste etc.; în legătură cu aceasta e de dorit să se înmulţească cercetările asupra proceselor popularităţii artistice şi a reversului ei, de tipul celor ce se desfăşoară în Franţa pe lângă École Pratique des Hautes Études[14].

Încă o reflecţie asupra oportunităţii integrării noţiunilor de sistem şi de câmp de tensiuni; la cea dintâi ar trebui raportată posibilitatea unei viitoare descrieri şi clasificări a instituţiilor sau genurilor literare, a marilor motive sau topoi cu mărcile lor specifice, şi în sfârşit, posibilitatea unei tipologii a textelor existente istoric; fără premisa metodologică de mai sus, adică fără un principiu de implicare, tipologia s-ar rezolva într-un simplu inventar în loc de a oferi ceva care să semene cu o structură paradigmatică, la mai multe nivele, bineînţeles, a unei întregi literaturi. La rândul său, conceptul de câmp de tensiuni, introducând o viziune dinamică asupra sistemului, propune un model de tipologie care să nu impună literaturii imaginea a ceva static; întotdeauna dau de gândit afirmaţiile lui Jakobson, după care

---

[13] De unele interesante statistici cu procente se ocupă ESCARPIT, în *Littérature et société*, 1967, p. 152.

[14] Cf. P. ORECCHIONI, "Per una storia sociologica della letteratura", în *Letteratura e società*, 1970, p. 41-49.

sincronic nu e ehivalent cu static, în timp ce există, totuşi, o "statică a diacroniei": a se vedea, pentru analogie, forţa de inerţie a anumitor sectoare ale literaturii, unde se depistează texte de-a dreptul fosile faţă de fluiditatea congenitală a altor sectoare.

ABORDARE SOCIOLOGICĂ

4. Literatura nu este, evident, niciodată un loc aseptic de convieţuire a produselor literare; acesta ar putea fi rezultatul unei priviri aruncate de la mică distanţă asupră-i, pierzând din vedere o parte din realitatea ei. Literatura nu e o acropolă, nici măcar o cetate înconjurată de ziduri.

Deja formaliştii ruşi ai anilor '30 şi apoi, pe urmele lor, semiologii şcolii de la Praga (Mukařovský) şi cei de astăzi de la şcoala din Tartu au pus în lumină felul în care societatea, în raportul său cu literatura, apare ca un fascicol bogat de direcţii socio-culturale, economice, ideologice, care acţionează mai mult sau mai puţin intens asupra sistemului literar, întrucât fac parte din conştiinţa colectivă.

Din reflecţia asupra literaturii ca fenomen social au luat fiinţă sociologia literaturii şi critica sociologică[15]; recent, Corsini, asociindu-se unei critici ideologice bine-cunoscute, a insistat totuşi asupra faptului că nucleul sau miezul central al problemei e cu mult mai profund şi duce la reflecţii prea puţin consolatoare. În preliminar, ar trebui aşadar să se cerceteze rolul Instituţiei ce reglează posibilităţile vitale ale circuitului autor-text-cititori, adică al celei care stabileşte "condiţiile funcţionării mecanismului de producere şi fructificare al aşa-zisului produs artistic sau literar"[16]. Cu alte cuvinte, în diferitele societăţi istorice, monopolul folosirii sau chiar al manipulării bunurilor culturale revine clasei sau claselor care deţin puterea şi a căror acţiune asupra culturii trebuie

---

[15] Bune viziuni de ansamblu oferă în acest sens C. CASES, "La critica sociologica", în *I metodi attuali,* 1970, p. 23—40, şi GOLINO, 1973; 1974.

[15] CORSINI, 1974, p. 17.

judecată nu numai după unele consensuri severe, şi după interdicţiile, aproape infrangibile, care stau la originile codificărilor culturale însele. În acest mod se explică de ce cultura oficial recunoscută tinde să fie conservatoare sau narcisică, adică să impună trecutul ca model al prezentului chiar dincolo de fenomenul istoriceşte valabil prin care *status*-ul culturii este şi acela de a fi cumulativ şi uneori, la distanţă în timp, chiar iterativ.

E clar că o investigaţie în această direcţie priveşte sociologia *tout court* sau ştiinţa tuturor fenomenelor sociale, înţelegând aici şi pe cel literar şi că, în această perspectivă, operele literare nu mai contează prin literaritatea lor, ci numai ca mărturii, ca documente ale unui proces socio-ideologic, ale unei socio-dinamici sau socio-statici a culturii în general (despre reflexul semiologic al respectivei problematici aplicate la literatură cf. mai jos I. 5).

Cercetarea sociologică se situează astăzi la diferite nivele, după cum se face sociologie a creaţiei artistice (critică sociologică) sau a producţie de piaţă şi consum (sociologie a comunicării artistice, unde comunicarea are sensul restrâns indicat aici); se mai poate adăuga tot aici acea *socio-poetics*, sociopoetica, de natură teoretică, ce abordează probleme de teorie generală a raporturilor dintre structurile literare şi cele sociale[17].

În cuprinsul criticii sociologice cercetarea ţinteşte rezolvarea următoarei chestiuni: dacă există strânse conexiuni între structurile socio-economice şi cele literare, pe ce plan şi cu ce instrumente e posibilă fondarea concretă a omologiei sau individualizarea corespondenţei structurilor? Unii acţionează la nivel strict teoretic, raportat la "conceptualizarea" relaţiilor structurale societate-literatură, societate-operă (de pildă, C. Bouazis), alţii urmează linia goldmanniană a "structuralismului genetic", refuzând un raport simplist între conţinuturi sociale şi conţinuturi ale operei. După Goldmann şi continuatorii săi, scriitorul, aparţinând unui anume grup social, aduce la un grad avansat de coerenţă structurile rudimentar elaborate de către grup, sau mai bine zis, acel *processus de structuration* al grupului, încât, prin activitatea unei conştiinţe individuale, opera ajunge să reprezinte ceea ce ar constitui o

[17] VAN DIJK, 1972, p. 182—184 ; 339—340.

cristalizare a conştiinţei colective[18]. Sarcina criticii sociologice, după Goldmann, e anevoioasă, întrucât se referă la identificarea omologiilor dintre procesele unei conştiinţe colective îndeajuns de compacte şi acelea ale unei conştiinţe individuale destul de puţin delimitabile datorită ambiguităţilor de tot felul ale operaţiei artistice. Faptul că fiece structură este la rândul ei încadrabilă în structuri mai ample, integratoare, vine să complice si mai mult lucrurile[19].

Foarte pozitive ne apar în gândirea lui Goldmann atât legătura dintre geneza unei opere şi structura ei, cât şi atenţia acordată realităţii operei de artă comparativ cu dezinteresul ce domneşte la unii sociologi faţă de natura specifică a obiectului de care aceştia se ocupă; densă de aspecte problematice rămâne însă chestiunea omologiei structurilor.

Deja Koehler a relevat cât ar fi de naiv să presupunem că mutaţiile din infrastructură produc în mod automat conţinuturi şi forme noi, fapt ce se poate petrece numai în momentele marcate în, cheie revoluţionară. Chiar şi atunci însă, reflexul e controlabil mai degrabă în genurile literare adică asupra structurilor sistemului, decât asupra fiecărei opere în parte, cu atât mai mult cu cât "*jusqu'à la Révolution Française les frontières entre les* genres *et les styles ont coïncidé avec les différences de classes*"[20]. Că raportul între structuri sociale şi structuri ale sistemului literar sau genuri literare este mai comod şi mai profitabil decât raportul între structurile sociale şi opera ca atare, e o realitate de care trebuie ţinut cont; medierea instituţiilor literare este de primă importanţă şi aduce o confirmare a caracterului informativ pe care îl are în sine sistemul literar. În acelaşi context istorico-social literatura oferă o ramificare a genurilor care adesea sunt destinate unor straturi sociale diferite: că Bojardo foloseşte un mod de a scrie profund

---

[18] Teoria "grupurilor sociale" se regăsea deja la SCHÜCKING, 1923.

[19] GOLDMANN, 1964. Între altele, importantul studiu "Le structuralisme génétique en sociologie de la littérature" în *Littérature et société,* 1967, p. 195—222.

[20] În *Littérature et Société*, 1967, p. 47—71.

diferit, după cum aderă la genul liricii sau la cel al poemului cavaleresc, este în acelaşi timp cauză si efect al diversităţii publicului căruia îi sunt destinate cele două genuri; rezultă, drept corolar, că diferitele straturi sociale citesc în mod diferit operele unui acelaşi gen (pentru o aprofundare a problemei, cf. cap. V, destinat genurilor literare). Procese conservatoare şi inovatoare la nivel socio-ideologic condiţionează aşadar tipurile de relaţie şi modurile de transformare înăuntrul sistemului literar; foarte semnificativ în acest sens este ceea ce tocmai se petrece în anii noştri: genurile literare, intrate în criză în literatura de nivel înalt, au trecut şi s-au întărit pe planul convenţiei, în cele de mass-media: romanul televizat, istoric sau nu, romanul ilustrat, romanul poliţist, povestiri ilustrate etc. (cf, cap. V. 3). Operaţia, datorată clasei dominante, e ultraconservatoare şi reacţionară; este produsul unei puteri ce împiedică prin toate mijloacele sale actualizarea acelui program de literatură proletară formulat pentru prima oară în Rusia în 1918 şi repropus în diferite momente şi locuri pe baze marxist-leniniste[21].

Mai greu de abordat şi de rezolvat e problema conexiunilor între structurile sociale şi opera individuală[22]; Koehler în articolul citat observa deja că "totalităţii extensive" a realităţii şi a socialului opera îi substituie "totalitatea intensivă" a coerenţei sale estetice, obţinute printr-o activitate selectivă şi selecţionantă faţă de realitate. Dar multe alte obstacole se interpun între bine-intenţionatul vânător de omologii şi omologiile ca atare: există relaţii răsturnate şi proiecţii inverse între operă şi societate; e fuga în imaginar, drept compensaţie (pentru care trimitem la sociologia imaginarului a lui Duvignaud şi, din alt punct de vedere, la critica psihanalitică), sunt procesele de contradicţie între operă şi autorul ei, între operă şi realitate; ca să nu mai vorbim de toate dezacordurile generate de poziţia scriitorului care pre-anunţă, anticipează viitorul sau creează embleme ale utopiei şi ale scriitorului care în mod voit priveşte îndărăt. Să adăugăm

[21] GALLAS, 1971, p. 103—116. Utile lămuriri în F. CAMON, *Letteratura e classi subalterne*, Padova, Marsilio, 1974;
[22] JAUSS, 1967, p. 30—32, DUCHET, 1971, p. 5—14.

obstacolele puse de natura însăşi a operei literare, care nu poate fi niciodată considerată înăuntrul unei sincronii pure, întrucât moşteneşte, cară după sine motive şi stereotipii ale tradiţiei; singurul lucru care e evident în operă este ambigua ei complexitate.

În acest domeniu, deocamdată complet deschis, va fi avantajos să pornim cu pasul microsociologiei[23], cu răbdarea îndelungată a inspectărilor repetate şi fără a uita că adesea opera fantastică dezvăluie condiţionarea socială mai mult decât cea aşa-zis realistă, organizată pe *mimesis*-ul realităţii. Foarte la obiect relevă Rossi-Landi: "vom spune, prin urmare, că avem o formă de *realism artistic* ori de câte ori artistul sau scriitorul *codifică un mesaj destinat*, pe o anume piaţă lingvistic-comunicativă, adică într-o anume societate şi într-un anumit moment istoric, *pentru* a *fi decodificat* de către public ca reprezentativ pentru ideologia dominantă. Şi vom adăuga că, precum în orice cadru organizat la nivel foarte înalt e puţin de ales, mesajul artistic realist se distinge de alte mesaje artistice printr-o *cantitate* de *informaţie relativ scăzută*"[24]. Dacă până în ziua de azi, după spusele aceloraşi sociologi, faza problematică şi de experimentare empirică rămâne precumpănitoare faţă de aceea definitorie şi rezolutivă numai pe plan local, în acest caz poate interesa discuţia noastră despre literatură afirmaţia lui Jacques Dubois, potrivit căreia analiza transversală, adică cea orientată asupra unui grup sau a multor grupuri de texte literare, fie şi de genuri diferite, e mai revelatoare decât abordarea directă a unui text aparte, întrucât "prin disecare, clasificare şi enumerare, aceasta sfâşie în realitate vălul ce ascunde ţesătura de relaţii ce stă la baza textului şi permite individualizarea mai adecvată a influenţelor elementelor brute şi mai ales a aceleia de un alt ordin de relaţii. Acest al doilea ordin, odată identificat, se poate dovedi fondat cu oarecare probabilitate pe legile inconştientului colectiv, la care opera se referă neîncetat făcând să ne apară, în acest fel, latura cea mai socializată a mesajului"[25]; ca

---

[23] ZAMBARDI, 1973, p. 12.
[24] ROSSI-LANDI, 1972, p. 107.
[25] "Per una critica letteraria sociologica", în *Letteratura e società*,

urmare, criticii sociologi se găsesc astăzi în fața necesității de a aborda analiza conținuturilor și a formelor literare dintr-o epocă dată în funcție de specificul social, de factorii comportamentistici și de valorile dominante sau refuzate înăuntrul unui anume context de clasă și, în mod mai general, în funcție de structurile și suprastructurile societății, îndreptându-și mereu atenția către complexul fenomen prin care aceleași modele etico-culturale se află în spatele unor opere foarte diferite între ele. A se vedea analizele lui Zalamansky sau chiar cele ale lui Albrecht [26](cf. și II b).

Așa-zisa sociologie a comunicării oferă o vastă panoramă de cercetări empirice, statistice, referitoare la fenomene ale producerii (tip, frecvență și volum de producție) ale consumului (ambianță, gen și volum de valorificare)[27]; binecunoscute sunt cercetările lui Escarpit asupra aspectelor economico-politice, sociale și pedagogice ale consumului, cele ale lui Mury și ale grupului școlii din Bordeaux cu al său "Centre de sociologie des faits littéraires", condus de Escarpit și ale grupului din din Liège. Semnificativă este substituirea termenului *texte* prin *fait littéraire*: ceea ce interesează aici este circuitul comunicativ și nu conținutul comunicării, contactul între producător și consumator, nu entitatea mesajului[28].

Fără îndoială, ceva "câmpenesc și idilic" rămâne în fondul

1970, p. 51—67.

[26]H.ZALAMANSKY, "L'analisi dei contenuti, tappa fondamentale di una sociologia della letteratura contemporanea", în *Letteratura e società,* 1970, p. 103—110. M. C. ALBRECHT, "Does Litterature Reflect Common Values", în *American Sociological Rewiew,* XXI, 1956, p. 722—729.

[27] ZAMBARDI, 1973, p. 57.

[28]ESCARPIT, în *Littérature et Société,* 1967, p. 22—23: "(...) *personnellement je suis allé à la sociologie de la littérature pour me débarrasser des notions mêmes d'œuvre et de créateur qui ont bloqué la pensée littéraire pendant trop longtemps. C'est pourquoi j'ai remplacé dans ma terminologie, la notion d'œuvre par la notion de fait littéraire. Le fait littéraire, c'est l'échange, la communication, c'est le mouvement de l'auteur au public.* " Cf. și SILBERMANN, *ivi,* p. 42.

acestor recoltări, sistematizări şi tipologizări ale florilor literare destinate doar consumului: infuzii, loţiuni, pomezi şi cel mult ierbare; pare a fi totuşi tributul pe care sociologii sunt gata să-l plătească pentru a face din sociologia literaturii o ştiinţă.

S-a spus în *Premisă* că punctul de vedere din care considerăm obiectul acordă pertinenţă anumitor tipuri de cercetare şi nu altora, făcând activitatea criticului selectivă. Din acest motiv se exclude din analiza noastră acel tip de discurs care, chiar dacă porneşte de la literatură, se prezintă din când în când ca discurs alternativ sau complementar celui literar, adică cercetarea strict sociologică şi ideologică ce se fondează nu pe examenul complexităţii textuale, ci pe parafraza conţinutistică a textului ca oglindire a ideologiei[29].

ABORDARE SEMIOLOGICĂ

5. La acest punct vom spune că se poate include, nu numai cu profit, ci şi cu a anumită putere stimulatoare ce-i este proprie, abordarea semiologică. Simpla *auctoritas* este încă departe de anii Mukařovský[30].

„Fără orientare semiologică, teoreticianul va fi întotdeauna înclinat să considere opera de artă ca pe o construcţie pur formală, sau chiar ca pe reflectarea directă, fie a dispoziţiilor psihice sau

---

[29]Se cuprind în aceasta diverse filoane ale criticii marxiste şi dialectice, pentru care cf. GALLAS, 1971, CASES, *art. cit.*, în *I metodi attuali*, 1970, JAMESON, 1971; pentru o bibliografie mai recentă trimitem la numerele revistei *Problemi*, condusă de G. PETRONIO. Gândirea ideologico-politică în teoria critică ce aderă la materialismul istoric, atunci când califică (de pildă LUPERINI, 1971) întreaga artă occidentală ca burgheză, situându-se în perspectiva totalităţii opuse "subiectului revoluţionar exterminat" *(ivi*, p. 90-91), se justifică la un asemenea nivel de generalizare, încât este neproductiv pentru investigaţii mai specifice asupra proceselor literare. Un loc aparte în contextul italian, prin acuitatea reliefurilor, îşi asumă, în ciuda profundelor diferenţieri dintre ele, cercetările asupra istoriei noastre literare, în cheie ideologică, ale lui Sebastiano Timpanaro şi Franco Fortini.

[30] MUKAŘOVSKY, 1966, p. 146.

chiar fiziologice, ale autorului, fie a realității distincte exprimate de operă, fie a situației ideologice, economice, sociale și culturale a mediului dat. Aceasta îl va face să trateze procesul de dezvoltare a artei ca pe o succesiune de transformări formale sau să-l nege (precum unele curente ale esteticii psihologice) sau chiar să-l conceapă ca o reflectare pasivă unui proces exterior artei. Numai punctul de vedere semiologic va permite teoreticienilor să recunoască exis-ența autonomă și dinamismul esențial al structurii artei și să-i înțeleagă evoluția ca o mișcare imanentă, dar în aport dialectic constant cu evoluția altor sfere ale culturii."

După Mukařovský, așadar, o concepție semiologică a **literaturii are avantajul** de a crea o țesătură de relații între semnele seriei literare și cele ale altor serii, împiedicând o abordare unilaterală a textelor, fie ca obiecte pur literare, fie ca mărturii directe ale unei realități ce le este exterioară.

Este util să luăm ca punct de plecare conștiința colectivă, cu componentele sale conștiente și inconștiente, a cărei expresie sunt seriile socio-culturale și ideologice. E vorba în primul rând de a pune în evidență tipul de semnicitate în care se exprimă această conștiință colectivă în fiece epocă și gradul de semnicitate, care poate fi mai mare sau mai mic, după cum avem de a face cu o cultură mai mult sau mai puțin simbolică[31]. Evul Mediu, de pildă, este o epocă de cultură de un înalt nivel simbolic, sau, cum ar zice Auerbach, "figurală"[32]; primul exemplu care ne vine în minte pentru aspectul frapant al fenomenului figural este cel al bestiariilor, unde animale existente, precum cocoșul, și cele absolut fantastice, ca unicornul, pot fi puse pe același plan, fără surpriza sau neplăcerea publicului, deoarece realitatea lor culturală este de un mare rafinament semnic; în bestiarii animalele simbolizează virtuți și vicii: că există în curtea domestică aceste animale sau că

---

[31] I. LOTMAN "Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo", în *Ricerche semiotiche*, 1973, p. 40—63. D. S. Lichacev, "Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie. (Per una impostazione del problema)", *ivi*, p. 26—39.

[32] AUERBACH, 1949, p. 78—79.

nu s-au văzut niciodată în lumea toată, e cu totul secundar, atât pentru emițătorul mesajului, cât și pentru destinatari.

De și mai mare însemnătate este faptul că tipului de semnicitate al unei epoci îi aparțin și modelele sale sociale: astfel Lotman, ilustrând în articolul citat modelul de societate medievală, dezvăluie raportul special dintre individ și grup, adică dintre parte și întreg: omul, independent de realitatea sa esențială, contează socialmente ca parte a unui grup și, ca atare, are și funcția de a-l reprezenta, de a-i fi semn: "esența reală a persoanei umane depinde de raportul său cu structura căreia acesta îi era semn" *(art. cit.*, p. 46). Or, modelul social, de un înalt grad de semnicitate, se oglindește și se reflectă în sistemul literar.

Un exemplu nespus de sugestiv ni se pare opera dominicanului Umberto da Romans, *De eruditione praedicatorum*, în două cărți dintre care a doua aparține genului de *sermones ad status*, difuzate în secolele al XII-lea și al XIII-lea[33]. În opera lui Umberto da Romans tabloul îndepărtat al societății medievale este astfel reprezentat încât fiecare grup social își are *status-ul* său, locul său într-o construcție ierarhică, într-un dispozitiv ce se dovedește unitar și strâns închegat în interior printr-o serie de raporturi de includere progresivă. De exemplu, *maiores civitatis* aparțin categoriei mai ample de *laici in civitatibus*, și deci și aceleia încă și mai vaste, de *laici*, apoi de *Populus Christianus*, și în fine, de *Omnes homines*[34].

Alăturăm și un exemplu din domeniul eclesiastic: se pornește de la Templieri sau *Fratres teutonici*, pentru a se ajunge de la *status*-ul grupului la cel al unităților superioare: *Religiosi arma portantes*, apoi *Omnes religiosi* (adică membrii unui ordin religios), de aici la *Omnes personae ecclesiasticae*, apoi *Populus*

---

[33] Opera, editată în "Biblioteca Maxima Patrum", t. XXV, Lyon, 1677, a fost obiectul unui studiu recent, în domeniul filosofiei medievale, aparținând CARLEI CASAGRANDE: *La teoria della predicazione domenicana di Umberto da Romans. Sociologia e valori* (lucrare de diplomă încă inedită, sub conducerea filosofului medievist Franco Alessio, de la Universitatea din Pavia, 1975).

[34] CASAGRANDE, *teza cit.*, p. 225.

Christianus ce se opune acelor *Infideles*, în fine *Omnes homines*.

Modelul social ierarhic cu includere progresivă se reflectă fie în organizarea genurilor literare, fie în operele individuale; Umberto, care imită genul literar de *Sermones*, ştie că nu poate oferi modele de predică generală, ci de *sermones ad status*: fiecare individ, fiecare suflet ce trebuie dus în Ceruri îşi găseşte realitatea şi funcţia lui semnică înăuntrul structurii grupului cu *status* specific. Evidenţiind tipul de semnicitate în care se exprimă conştiinţa colectivă medievală, nu numai că se uneşte seria socială cu cea literară, dar se şi clarifică unele dintre principiile ce reglementează comunicarea literară, capacitatea ei semnică şi modul în care aceasta uneşte emitenţi si destinatari ai mesajului artistic.

Se poate urca cu o treaptă mai sus; tipul de semnicitate al unei epoci produce aşa-zisa "viziune asupra lumii" a acelei epoci. A se vedea în această perspectivă, *De vulgari eloquentia* a lui Dante, unde autorul, pentru a trata despre italiana literară în raport cu graiurile regionale, o ia de la Adam şi de la întrebările Scolasticii: cine a vorbit întâiul, ce a spus, cui, unde, când. Aşadar, până şi un om atent la cotidian şi curios la modul sublim de faptul existenţial, cum este Dante, e convins că problema limbajului este reală în măsura în care se tratează ca problemă universală şi simbolică, încât el nu poate să nu-şi integreze excursul lingvistic într-un tip de modelare piramidală a realităţii care se sprijină pe însuşi actul creator al cuvântului ca semn, pe semnificatul divin al primului semn verbal *(El* = zeu în ebraică) şi pe faptul că un astfel de semn verbal uman e un răspuns la semne non-verbale, dar înalt comunicative, exprimate de Dumnezeu prin intermediul naturii. Cercul deschis la început în *De vulgari eloquentia* se va închide prin propunerea vulgarei aulice (italiana aristocrată) ca model având în comun cu limbajul adamic marea putere semnică: amândouă sunt naturale, primul fiind dăruit de Dumnezeu, iar al doilea de Poezie.

În interiorul sistemului semnic al oricărei epoci există o ierarhie de codificări culturale bine cunoscute emitentului şi destinatarilor unui mesaj, un fel de sintaxă a lor; important e să ne dăm seama că

aceasta nu e niciodată neutră, ci ideologizată[35]. Distrugerea gradului de semnicitate al unei epoci, adică desemiotizarea unui sistem cultural, cum bine a dovedit Lotman, conduce în mod necesar la un tip nou şi diferit de semiotizare, adică de comunicare. Gombrich, în linia lui Ernst Jones, vede chiar şi procesul de transformare din universul artelor ca pe o continuă descifrare a simbolurilor precedente, cărora le sunt substituite altele noi[36].

În această lumină opera oferă o dublă mărturie de sine; artistul are într-adevăr pe de o parte asprul destin de a surprinde obscuritatea profundă, indescifrabilă, a realului, iar pe de altă parte de a asocia într-un mod nou semnele emise de referenţi în universul cultural şi ideologic al propriei epoci, proces prin care el participă la natura socială a structurilor literare, de care este condiţionat, fie că favorizează sistemul de aşteptări ale societăţii, fie că se pune în antagonism cu acesta (cf. II b. 5). Literatura apare aşadar ca un loc de întâlnire sau confruntare între conştiinţa individuală şi cea colectivă, întâlnire ce se schimbă odată cu schimbarea istoriei ei: dacă azi prevalează în scriitor atitudinea de înfruntare (cf. II a. 6), el, într-o epocă precum cea medievală, întâlnind o serie de codificări şi de ierarhizări fixate anterior, nu se simţea lezat în libertatea proprie; într-adevăr originalitatea nu depinde de dogma, de sorginte romantică, a originalităţii.

[35]FABBRI, 1973, p. 57—109, ECO, 1975, p. 359—370.
[36] GOMBRICH, 1963, p. 44.

II

EMITENT ŞI DESTINATAR

IIa

EMITENT

AUTOCOMUNICARE

1. Există situaţii textuale în care emitentul mesajului se identifică cu destinatarul, astfel că textul îmbracă caracterul unei autocomunicări[1]. Un exemplu frapant ar putea fi *Jurnalul* din 1954, de Beppe Fenoglio, o serie de notaţii scurte pe care autorul le-a scris numai pentru sine, de unde prezenţa abrevierilor cu valoare de indice, urmate de note cărora le revin mai multe funcţii: să înregistreze şi să salveze ceva pentru memoria viitoare ori să fixeze procese asociative care se acumulează în mintea scriitorului şi aşteaptă o organizare; în ambele cazuri informaţia e încredinţată timpului şi nu spaţiului, întrucât nu iese din teritoriul individual, scriitura poate fi instrumentală ca şi în utilizarea cotidiană a limbii, independent de faptul că a posteriori, pentru lectura noastră, ea devine artistică, adică de natură să presupună funcţia autor. Există cazuri, precum în notele personale ale lui Stendhal la manuscrisele proprii, în care autocomunicarea se realizează prin procedee criptografice, de natură să favorizeze efectele unei cercetări în perspectiva psihanalitică a intersubiectivităţii (cf. II a. 3). În orice caz, dacă e adevărată afirmaţia lui Proust că "*le moi permanent, qui se prolonge pendant toute la durée de nôtre vie*" e constituit din "*tous nos moi successifs qui, en somme, le composent en partie*"[2], un obiectiv al auto-mesajelor textuale este comunicarea între aceşti "eu" succesivi, dorinţa de a se sustrage ştergerii din memorie a momentelor irepetabile, uitării, disoluţiei continuităţii

---

[1] LOTMAN, 1970; p. 15.

[2] "Le temps retrouvé", în PROUST, 1954, p. 696.

interioare.

Un fenomen calitativ diferit, deşi pare autocomunicare, avem când emitentul, devenit cititor al propriei opere, intră într-un anume fel în seria destinatarilor, fapt ce se petrece din momentul în care el descoperă deprinderea textului de experienţa care l-a generat. Acesta este aspectul ultim al raportului autor-operă, profund modificat faţă de cel iniţial la care se referă discuţia noastră.

INDICI EXTRATEXTUALI

2. Emitentul mesajului artistic se prezintă într-o dublă calitate, de om real sau individ istoric şi de autor implicit, *implied author*, după terminologia lui Wayne Booth din *Rhetoric of Fiction*[3], sau constructor al operei. În linii mari, cercetările de ordin biografic, relevante prin ele însele, sunt străine de cercetarea imanentă a textului, dacă e adevărat ceea ce afirmă în privinţa autorului Blanchot: "Iar opera, la sfârşit îl ignoră, se închide în absenţa lui, în afirmarea impersonală, anonimă pe care ea o reprezintă, şi nimic mai mult"[4]. Cu toate acestea, în realitate lucrurile se prezintă mult mai complex; în primul rând poate exista o efectivă problematică a raportului dintre emitent ca persoană istorică şi legile de structurare a operei. Viaţa unui autor nu se desfăşoară ca un fir de pe ghem, ci dimpotrivă, în ea se petrec fapte şi intervin momente de o condensare vitală ieşită din comun, care se configurează, în curgerea faptelor prevăzute, aşa-zicând cu trăsături caracteristice speciale, contrapuse altor trăsături pertinente sau altor perioade din viaţa scriitorului.

Asemenea aspecte biografice distincte apar ca funcţionale operei atunci când se întâmplă ca ele să concureze la însăşi structurarea ei; în asemenea cazuri fericite, un anume tip de confruntare a autorului cu un lanţ de semne emise de referenţi se află la originea nu numai a operei, dar şi a organizării ei particulare, astfel încât analiza structurii textului în sine şi

---

[3] Terminologie reluată de CHATMAN, 1974, p. 3.
[4] BLANCHOT, 1955, p. 9.

identificarea de indici extratextuali devin operații complementare, nu contradictorii; creditul exagerat acordat în trecut celei de a doua (metoda biografică) nu trebuie să conducă la un exces analog în ceea ce o privește pe cea dintâi (cercetarea imanentă a textului).

Am furnizat în altă parte exemple alese din opera lui Vittorini sugestivă și edificatoare din acest punct de vedere[5]: aici amintim *Il Partigiano Johnny* de Fenoglio, text scris în întregime în engleză, înaintea celor două opere reunite în *Partigiano Johnny* tipărit. Dispozitivul tematic cu limitele sale cronologice precise indicate pe zile, nu numai pe luni, și registrul stilistic se explică numai prin contribuția indicilor extratextuali: din fișa partizanului Fenoglio, păstrată la Ministerul Apărării[6], rezultă că, de la 1 martie 1945 până la Eliberare, Fenoglio a fost destinat de către Comandamentul de partizani misiunii engleze care opera în Piemont; ei bine, nu numai că opera are aceleași limite cronologice ca și evenimentul trăit de autorul ei, dar, la nivel structural, oferă un raport de absolută identificare între autorul implicit și personajul protagonist, raport ce nu e obișnuit într-o asemenea măsură absolută celorlalte opere ale lui Fenoglio și motivat de către presiunea psihologică a unei experiențe de viață cu totul speciale. Nu numai structura tematică, dar și cea lingvistico-stilistică (folosirea unei foarte personale limbi engleze liricizante) își are motivarea ei la nivel autobiografic, adică în prima confruntare, întrucâtva emoționantă, a lui Fenoglio cu lumea anglo-saxonă în carne, oase și uniforme, acea lume privilegiată și mitizată încă din adolescență.

Cu alte cuvinte, când omologiile dintre structurile textuale și extra-textuale există, reducând din păcate textul, după imaginea folosită de Gadda, la "un colet poștal", la "o gălușcă dezlipită de celelalte din oală", tocmai acolo unde el trimite (tot Gadda spune),

---

[5] E. VITTORINI, *Le opere narrative*, îngrijite de M. CORTI, Milano, Mondadori, 1974, p. XII—XIII *et passim*.

[6] Aduc mulțumiri în mod public generalului Pierro Ghiacci ("Pierre" din «Partigiano Johnny») pentru a-mi fi oferit ocazia să consult fișa personală a partizanului Fenoglio, aflată la Ministerul Apărării. Ea va fi reprodusă în ediția de la Einaudi a *Operelor* tipărite și inedite ale lui Fenoglio, în care va fi tipărit și *Il Partigiano Johnny*.

"la altceva, la altceva, mereu la altceva...[7]"

Dincolo de problema trăsăturilor biografice distinctive, care influenţează structurarea operei, mai există şi aceea, mai puţin subtilă, dar mai generală, a situaţiei în care emitentul era implicat şi la care opera face referire; aşa cum în sfera lingvistică situaţia circumscrie semantic enunţul, devenind unitate de analiză cu valoare funcţională, la fel, recunoaşterea unui indice situaţional, adesea de natură biografică, e indispensabilă comprehensiunii critice a mesajului. În acest sens e foarte semnificativ exemplul adus de Mounin în ceea ce priveşte textul poetic *Toilette* de Eluard, care reprezintă un tip de scriitură mult mai autonomă prin constituţie faţă de universul referenţilor decât ceea ce ar reprezenta un alt tip de poezie şi cu atât mai mult de proză[8]. Ignorarea situaţiei la care face aluzie Eluard a dus la vreo zece interpretări diferite, ce nu se pot atribui cu nici un chip polisemiei textului, ci, mai curând, unei selecţii de indici situaţionali eronaţi, cu consecinţa că diferitele lecturi nu produc îmbogăţirea, ci sărăcirea mesajului. Prin aceasta, să fim bine înţeleşi, nu vrem să excludem faptul că parcurgerea de nenumărate ori a unui text de către cititorii săi poate ajunge, prin variatul joc combinatoriu al limbajului, la un text nou, la un mesaj ignorat de către autor şi la fel de valid; fapt ce aparţine, în mod "natural", după Montale, vieţii poeziei şi nu relaţiei autor-mesaj. Nevoia unei atare relaţii operative explică, după Foucault, repulsia instinctivă pe care cititorul o încearcă în faţa anonimatului operei, acceptat doar ca enigmă, ca un lucru ce se cere rezolvat pe căi filologice; aceasta cel puţin în contextul nostru cultural, şi nu în toate, desigur, precum Evul Mediu o demonstrează[9].

AUTOR IMPLICIT

3. Reflecţia asupra emitentului duce la conceptul de autor implicit sau constructor al operei: fapte, emoţii, inspiraţii

---

[7] GADDA, 1974, p. 37 ; 72.
[8] MOUNIN, 1969, p. 279.
[9] FOUCAULT, 1971, p. 10—20.

particulare se transformă în proces artistic; pornind de la acestea devine inteligibilă noţiunea de autor implicit. Cu toate acestea, după cum observă Chatman referindu-se la Wayne Booth[10], fie că autorul implicit se prezintă ca "scrib oficial" *(official scribe)*, fie ca *alter ego* al autorului, e sigur că "întrucât caută să fie impersonal, cititorul său îşi va construi inevitabil o imagine a scribului oficial ce scrie în acel mod – şi, desigur, acel scrib oficial nu va fi neutru faţă de toate valorile". Fapt afirmat apoi şi de Todorov: *„Il existe un autre je, un je la plupart du temps invisible, qui se réfère au narrateur, cette «personnalité poétique» que nous saisissons à travers le discours*"[11]. Mordantul acestui "eu" invizibil e parafrazat de Borges printr-un spirit plin de umoare: sunt autori din trecut şi din prezent cărora cititorul ar avea instinctiv chef să le dea un telefon după lectură şi alţii pentru care acest chef nu-ţi vine deloc. În reflexele textului această fantomă omniprezentă devine funcţia autor, de care Foucault leagă tipologia însăşi a discursurilor:

"Pe scurt, e vorba de a-i lua subiectului (sau substitutului său) rolul său de fundament originar şi a-l analiza ca pe o funcţie variabilă şi complexă a discursului"[12]

Astfel că, într-o tipologie de acest fel, va intra raportul variat, devenit de acum obiectul a nenumărate studii (Todorov, Kristeva, Chatman, Rousset), între "eu"-l naratorului sau subiectul enunţării şi "eu"-l personajului explicit sau al personajelor explicite, subiecte ale enunţurilor.

Operaţiunea criticului este însă în chip ambiguu complicată de prezenţa intersubiectivităţii autorului, a inconştientului cu logica sa specifică şi a conştientului, interrelaţionate în mesaj într-un mod mai mult sau mai puţin comensurabil. De unde diversele moduri, în interiorul aceleiaşi critici psihanalitice, de a aborda problema raportului emitent-text, viaţă-operă; în pătrunzătoarea panoramă asupra raporturilor dintre psihanaliză şi literatură oferită de

---

[10] CHATMAN, 1974, p 3.

[11] TODOROV, 1971, p. 40; dar şi în cap. "Le récit comme procés d'énonciation". KRISTEVA, 1970, despre dublul statut al aşa-zisului *destinateur*, p. 98—104.

[12] FOUCAULT, 1971, p. 20.

Starobinski[13], apare clar cel puțin o dicotomie fundamentală: pe de o parte sunt unii care nu văd soluție de continuitate între "*L'histoire «intérieure» qui précède l'oeuvre*" și opera însăși văzută în calitate de "*un acte de désir, une intention manifeste*", drept care e susținută nu numai analogia, dar și colaborarea între vis și opera de artă. În legătură cu aceasta, Gramigna se întreabă în recenta sa carte: "În ce sens visul e scriitură alternativă? în sensul că se descarcă în el incapacitatea practică de a scrie cuvinte pe hârtie; sau în sensul că continuă, după un cod lingvistic diferit, scriiturile stării de veghe?"[14] E semnificativ faptul că cel ce-și pune întrebarea este un narator.

Pe de altă parte, sunt alții care, ca Starobinski însuși, lasă să vorbească numai textul, destul de elocvent în sine. De altfel și un lingvist ca Jakobson, revenind la conceptul de "discurs autonom" al lui Hlebnikov, ajunge pe cont propriu să individualizeze în spatele organizării conștiente, orientate, a materialului lingvistic, prezența unor elemente subiacente, fonetice, care devin fonologice ca structuri subliminale[15]. Marea rezervă de energii poetice care aparține inconștientului se actualizează la nivelul semnificaților ascunși în text și al structurilor formale acționând după principii de saturare subiectivă, ce se regăsesc în fiece text, dar mereu astfel încât să supradetermine înseși structurile formale[16]. Distincția între

---

[13] STAROBINSKI, 1970, p. 257—341.

[14] GRAMIGNA, 1975, p. 125. În polemică cu analogia și omologia vis-operă cf. GOMBRICH, 1963, p. 44—53 ; și la p. 67: "Ceea ce contează e că el (artistul) s-a găsit într-o situație în care conflictele sale particulare au dobândit importanță artistică. Fără factorii sociali (adică fără atitudinile, stilul, tendințele gustului epocii sale), necesitățile private ale creatorului nu ar putea să se transmute în artă. În această transformare semnificatul privat dispare aproape complet".

[15] JAKOBSON, 1973, în capitolul "Structures linguistiques subliminales en poésie", p. 280—292. Cf. și DRAGONETTI, 1969.

[16] Cf. acutele investigații ale lui AGOSTI, 1972. F ORLANDO, *Lettura freudiana della Phaedre*, Torino, Einaudi, 1971. Mai mult încă, ORLANDO, 1973, despre care cf. reflecțiile lui E. BENEVELLI, "Su letteratura, psicanalisi e marxismo", în *Strumenti critici*, 27, 1975, p. 241—252. BARBERI SQUAROTTI, "Stile

artistul care vorbeşte şi cel care e vorbit de către inconştientul individual şi colectiv pare a fi în chip straniu un mod laic şi, până la un punct, ştiinţific, de a relua discursul paulian şi pe cel augustinian al omului ce vorbeşte de la sine şi e vorbit de graţia divină.

Experienţa literară ne conduce la relevarea unui alt gen de relaţie între inconştientul autorului sau textul absent, şi textul prezent, constituită de data aceasta de o verigă intermediară a lanţului. Exemplul, rarisim şi preţios, ni-l oferă scrierile din copilărie ale lui Leopardi, din anii 1809—1810[17] care, deşi nu ajung, decât cu rare excepţii, la o înaltă cotă artistică, sunt mărturii foarte semnificative ale unui sistem profund de conexiuni poetice aflate încă în fază embrionară, primă manifestare a idiolectului poetic al artistului sau a limbajului său individual. Ele dovedesc că se află în adâncul individual şi, în mod special, al artistului, structuri formale vide care aşteaptă să fie investite; le putem numi, după Lacan, "semnificanţi care au un ordin de precedenţă faţă de semnificaţi"[18]. Investirea în idiolectul poetic leopardian e lentă şi progresivă: copilului Leopardi i se întâmplă să presimtă propriii semnificanţi poetici viitori, de pildă unele structuri ritmice pe care încă nu le cunoaşte, adică le foloseşte fără să fie conştient de ele. De aici importanţa documentară a textelor juvenile, cu efect nu numai de recuperare a activităţii inconştiente, ci şi a unui discurs

---

impulso biologico inconscio", in BARBERI SQUAROTTI, 1972, p. 67—92 Un loc aparte ocupă în contextul italian grupul de la revista *Il piccolo Hans* (C. Calligaris, S. Finzi; Virginia Finzi Ghisi, E. Krumm) care investighează mai ales în sfera lacanian-ideologică. Nu e cazul să dăm aici bibliografia franceză, amplă şi binecunoscută. Pentru cea italiană cf. M. DAVID, "La critica psicanalitica", în *I metodi attuali*, 1970, p. 115—132. De acelaşi autor articolul "Psicanalisi e letteratura", în *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1974, unde se află trimiteri la numeroase lucrări despre texte literare, ale aceluiaşi David.

[17] G. LEOPARDI, *Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809—1810*, sub îngrijirea M. Corti, Milano, Bompiani, 1972.

[18] LACAN, 1972, p. 37.

asupra semnelor de predestinare pentru comunicarea poetică. Să alegem în mod expres ca eşantion prima proză din 1809, poate chiar din 1808[19], care e fără îndoială o compunere şcolară, o mică temă, *Descrierea unui incendiu*, de numai 36 de rânduri, cu un conţinut ingenuu şi un stil cu multe inversiuni după tiparul latinizant, şi cu figuri retorice, compus, în fine, după tipicul modelelor scolastice. Or, noi citim o mică compunere în proză şi în acelaşi timp dăm peste ritmul surprinzător al numeroşilor endecasilabi şi septine. Endecasilabi sunt

14, *ripeter voglia anche del duro sasso*
16, *vedo là mucchi di annerite pietre*
19, *vedo un'afflitta donna, che seduta*
24, *vicino ad essa un vecchio scarmo stassi*
26, *anche un fanciullo, che non ben comprende*[*]

Endecasilabi cu hiat:
4, mi desto da insolito stupore[**]
Perechi de endecasilabi şi septine

12—13, *stride la fiamma, e si raddopia e gira*
in vortici frementi
34—35, *per voi piange l'amico, e per voi di amarezza ha colmo il seno.*[***]

[19] *Op. cit.*, p. 405—406.
[*] 14, să amintesc aş vrea şi despre dura piatră
16, văd colo pietrele grămadă fumegând
19, văd o femeie disperată stând pe jos
24, iar lângă ea un moş cu pletele vâlvoi se-aţine
26, şi-un copilaş, ce bine nu pricepe

[**] şi mă deştept din somn de-aşa uimire
[***] 12-13, pârâie, flăcări, cresc şi împresoară
în vâlvătăi flămânde
34—35, prietenul vă plânge
şi pieptul lui de jalea voastră-i plin

Perechi de septine:
1—2, *fra le squarciate nubi*
mostravasi di volo[*]
(imagini ce vor prolifera într-un context mult diferit, adică în *Cantica*, IV, 62 : *fendersi vidi i nugoli e squarciarse).*[**]

Încheierea perioadelor, totdeauna ritmică, un relevant număr de septine oferă din nou un relevant număr de septime:
3, *in tranquillo riposo*
12, *ed al suolo l'uguaglia*
18, *infocata scintilla*

23, *interotto sospiro*
25, *tra la morte e l'affanno*[***]

32, *Qual ti rivedo adesso!*
33, *la gioia ed il contento*
34, *l'affanno ed il cordoglio*[****]

Fenomenul este atestat foarte vizibil de toate prozele: la ritmul secvenţelor cu recurenţă constantă de endecasilabi şi septine se adaugă recurenţe variabile ale altor măsuri de vers. Cum a ilustrat cu claritate Jakobson[20], figura fonică reiterativă e un procedeu care aparţine numai funcţiei poetice a limbajului, funcţie pe care foarte tânărul Leopardi o posedă în stare naturală. În proze se regăsesc,

---

[*] 1.2, şi printre nori în zdrenţe
se arăta în zbor
[**] nourii rupţi şi zdrenţuiţi văzui
[***] 3, în liniştit repaos
12, si la pământ l-aşterne
18, scânteie arzătoare
23, suspin întretăiat
25, între suspin şi moarte
[****] 32, Cum te revăd acum!
33, bucuria, mângâierea
34, suspinele şi jalea
[20] JAKOBSON, 1963, p. 1~92—195.

așadar, două fenomene caracteristice și complementare: 1) inversiuni latinizante datorate "executării" de modele prosastice învățate în școală; 2) frecventa lor investire ritmico-poetică inconștientă: cum s-ar spune, copilul nu recunoaște trăsăturile configurative ale versului în preferințele sale ritmice, nu știe că scrie versuri, nu are nici măcar experiența prozei poetice, și cu toate acestea alege din instinct structura fonico-ritmică pentru a îmbogăți, a conota semnificatul, îi dă acea funcție conotativă pe oare Vinogradov o numea "aureola expresivă". Faptul că procedeul inserării de versuri este inconștient e confirmat de două circumstanțe: iterabilitatea nu e organizată după reguli constructive, ci urmează acel *cursus* al încărcăturii emotive a copilului; mai mult, când după doi ani atitudinea rațională, în limitele de rea1izare permise unui copil de doisprezece ani, fie el și genial, devine autonomă și trece pe primul loc, Leopardi suprimă poezia din scrierea în proză (iau ființă primele scrieri de logică, etică, metafizică).

Revenind la prozele din 1809, un pas înainte se face în cazurile în care endecasilabul din proză are structură tactică și e o sintagmă a unui viitor vers din *Canti*; de pildă, începutul celei de a treia proze, endecasilab cu hiat, *Nasce l'uomo adorno di ragione**, nu poate să nu ne facă să ne străfulgere prin minte *Nasce l'uomo a fatica*** din *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia.* În alte mostre de proză ceea ce izbește nu e prezența versurilor, ci a unei structuri sintactico-ritmice, produse prin prolepsa unui complement indirect, ce revine identică, având același complement, în versuri ilustre (sintaxa poetică, se știe, este simțul ritmic al proporțiilor); în proza V, 77-79, citim:

"*La parca mensa è già terminata, e alla primiera fatica ciascuno lieto, e indefesso ritorna. Intanto il sole declina*

---

* omul se naște împodobit cu rațiune.
** Omul se naște trudnic.

all'orizonte..."[*] Endecasilabul "*ciascuno lieto, e indefesso ritorna*", cu accente pe a 4-a şi a 7-a silabă se naşte din prolepsa complementului "*alla primiera fatica*", ca endecasilabul din *Sabato del villaggio,* cu accente pe a 2-a, a 6-a şi a 10-a:

42, *ciascuno in suo pensier farà ritorno*[**]

se produce prin anticiparea (prolepsa) complementului "al travaglio usato". Exemplul se întăreşte şi prin recurenţe tematice, chiar la un nivel diferit de scriere: *alla primiera fatica / al travaglio usato; ciascuno / ciascuno; ritorna / farà ritorno. La parca mensa* este acelaşi stilem din versul 28 din *Sabato del villaggio*: *E intanto riede alla sua parca mensa,* al cărui *intanto* este aici prezent în *Intanto il sole declin all'orizonte,* cu forţa sa semantico-ritmică, în timp ce un surplus de coincidenţă situaţională este oferit de v. 2, *in su'calar del sole.*

Un prim demers către viitoarele instituiri sintacto-stilistice se poate depista în folosirea antitezei realizate printr-o propoziţie adversativă introdusă prin *ma,* care generează un contrapunct ritmic:

La Spelonca, 5, *Tutto riposa; ma riposo, o tregua*
Tirsi non trova...[***]

unde antiteza este deja de marcă leopardiană; ea se explicitează, într-adevăr, printr-o continuitate aliterativă; dentala din *tutto* şi lichida din *riposa* din primul vers se întreţes în *tregua, Tirsi, trova* din al doilea vers; acesta nu e un fapt conştient la copil (căci ar fi

---

[*] Prânzul cel sărăcăcios s-a sfârşit şi fiecare, la truda-i
dinainte mulţumit şi neobosit se întoarce. În acest
răstimp soarele coboară spre orizont...
[**] 42, fiecare, în gândul său, se va întoarce.
la truda obişnuită.
[***] Totul e-n pace; dar răgaz sau pace
Tirsi nu-şi află..

un *monstrum),* ci suntem într-adevăr în faţa acelei diseminări fonetice sau diseminări a semnificantului pe care Agosti şi Beccaria au ilustrat-o pe diverse exemple poetice, iar Agosti chiar în nota la un text leopardian, ca mesaj informal, încât el va vorbi de "iraţionalitatea secretă şi de-a dreptul biologică a formelor". Acest discurs merge, evident mult mai departe decât cel după care, dacă copilul şi adultul Leopardi au în comun sintagme, stileme şi structuri sintactice, aceasta se întâmplă deoarece pentru amândoi există aceeaşi tradiţie de limbă italiană şi de izvoare. Merge mai departe din două motive: 1) amândoi aleg anumite modele formale şi nu altele; acest apel, această alegere poate să ia aceeaşi direcţie (Tasso, Varano etc.) la două grade diferite de maturizare artistică, întrucât este cea congenială; 2) când copilul face apel la anumite modele formale, se verifică întotdeauna o corelare cu planul tematic; el se ridică inconştient la înălţimea anumitor teme, ca solitudinea, natura, noaptea, furtuna ca opoziţie fizică la liniştea naturală; numai aici se realizează mesajul informal propriu idiolectului poetic leopardian. Atunci el scrie precum simte, în timp ce în alte cazuri simte după cum scrie, adică adevărata sa natură dormitează copilăreşte.

În altă parte vom extinde colecţia de exemple leopardiene; aici am voit să atragem atenţia asupra unei faze intermediare între textul absent, adică inconştientul artistului, şi textele prezente ale marii poezii, asupra primului pas al operaţiei simbolice pentru care *Puerilia* sunt deja semnalele poeziei viitoare, şi să redăm întreaga sugestie metaforică frumoasei pagini a lui Daniello Bartoli, intitulată *Notomia del ventre d'un piccolissimo Seme a trovarsi dentro tutto il corpo d'un granndissimo Albero*:[21*] atenţie, zice Bartoli, la marele miracol prin care sămânţa este minusculă faţă de ceea ce se va naşte din ea cu timpul, nu se disting clar caracterele care mai apoi se vor separa, apare confuz ceea ce mai apoi se va organiza; şi totuşi sămânţa unui brad, a unui stejar, a unui castan, a

[21] *Delle Opere del Donatello Bartoli, Le Morali*, Roma, Stamp. del Varese, MDCLXXXIV, p. 224-225.

[*] Alcătuirea pântecelui celei mai mici seminţe în care se găseşte tot corpul celui mai mare arbore.

unui palmier sau pin, conţine în chiar aparenta indistincţie trăsăturile distinctive ale viitorului arbore.

Pe calea indicată de Zanzotto într-o proză de comentariu la textul său poetic *Gli sguardi, i fatti e senhal,* se face aluzie la o altă fază, tot a raportului între inconştientul emitentului şi text, aceea a "psihismelor induse"; el afirmă că textul se închide, dar ar putea să reînceapă circular şi am putea chiar "să asistăm la o defilare a acestor fantome — nici figurine, nici voci — variante ale unui eu care nu există şi ale unui inconştient mai degrabă dubios, sau poate voci ale unor psihisme induse ca de un drog. Sub acţiunea drogului se revelă cu adevărat o serie de psihisme care înainte erau absolut de negândit: acelaşi individ sub acţiunea mescalinei, a psihocibinei sau a L.S.D.-ului *se produce* ca psihism *autre* care nu mai are legătură nici cu zeii, nici cu istoria. Da, acestea sunt chiar voci ale unor psihisme induse, voci care nu cer nimic şi în acelaşi timp cer totul, şi care în fragmentarea lor denunţă, dacă nu altceva, măcar trufia apariţiei lor, de a se da drept fapte, drept prezenţe, în timp ce ele nu există"[22].

ARIA COMPETENŢEI

4. Trecerea, prin intermediul autorului, de la sfera faptului personal la aceea a execuţiei artistice nu poate avea loc, declară Eliot[23], fără un act critic, adică fără "o lucrare de discernere, combinare, construcţie, ştergere, corectare, verificare"; cu următoarea menţiune: există autori care în sine nu sunt mai mari decât alţii, dar devin astfel pentru că ştiu să-şi privească propria creaţie în act cu detaşarea beneficiarului, adică a cititorului. Fapt ce se dovedeşte asertoriu în cazurile lui Poe, Baudelaire, Valéry (cf. III b).

Însă înainte de intrarea în acţiune a unei strategii constructive, adică înainte de trecerea concretă a autorului *à coté* de operă, există o fază iniţială a procesului creator care priveşte în acelaşi timp latura autorului şi pe cea a textului: când Borges nu vorbeşte

[22] ZANZOTTO, 1973 (textul nu posedă numerotarea paginilor).
[23] ELIOT, 1933, p. 234.

despre drama alternativelor prin care fiece alegere a unui subiect, a unui spaţiu şi a unui timp narativ comportă întotdeauna, la cel ce o face, renunţarea la un alt subiect, la un alt spaţiu şi timp narativ ce i se prezintă în minte la fel de îmbietoare[24], el ne conduce în plină zonă a aşa~zisei "competenţe" a artistului. În genere, noţiunea de competenţă e prinsă de critic în mod intuitiv, ca de altfel, şi noţiunea de text; şi, la urma urmei, astfel de intuiţii sunt valabile. Teoreticianul de poetică sau de teoria literaturii, putând fi citaţi aici Ihwe sau van Dijk[25], este în schimb interesat de competenţa artistului într-un mod oarecum diferit; de exemplu, van Dijk, care se foloseşte de o abordare generativă a teoriei literaturii, pleacă de la noţiunea unei scheme de bază sau structuri profunde care, prin diverse transformări, produce macrostructurile textelor individuale; în sfera narativă într-un fel poate fi considerată ca structură profundă *fabula*, iar ca macrostructură a unui text, subiectul său. Teoriile de acest gen sunt interesate de problema competenţei emitentului, nu numai în ceea ce priveşte textele existente, ci şi a textelor posibile, nescrise încă, adică mai curând de *type* decât de *token*[26], de unde cercetarea regulilor generale subiacente formării textelor literare.

Tot Borges, prin referirea sa la alternativele fazei pre-textuale, ne invită la reflecţie asupra complexităţii problemei privind competenţa productivă a textelor, întrucât ceea ce nu este selectat

---

[24] Cf. N. JITRIK, "Structure et signification des *Fictions* de J. L. Borges, în *Linguistique et littérature,* Colloque de Cluny, *La Nouvelle Critique,* Numero spécial, 1968, p. 107—114, la p. 113: "Dans *Fictions* il a choisi une alternative mais en protestant contre le fait d'avoir à laisser de c?té toutes les autres et de se voir obligé de la raconter Macheray („Pour une théorie de la production littéraire") comprend ce drame de Borges:

«Comment écrire la plus simple histoire, alors qu'elle implique une possibilité infinie de variation, alors que sa forme choisie manquera toujours des autres formes qui auraient pu l'habiller?»"

[25] IHWE, 1970; 1973, p. 42 - 43. VAN DIJK, 1972, p. 170, 288 - 308.

[26] În legătură cu gramatica competenţei poetice, vezi comentariul nostru la Bierwisch în III b. 4.

nu suferă suprimare şi prin urmare poate influenţa într-un fel sau altul chiar opera aflată în embrion.

Câmpul de reflecţie asupra competenţei artistice este privilegiat în ceea ce-i priveşte pe scriitori, şi *pour cause*, ei sunt singurii în măsură să aibă o experienţă directă a fenomenului. De pildă, Calvino în *Castello dei destini incrociati*, mai precis în acea secvenţă a cărţii intitulată "Tutte le altre storie", oferă o concretă şi totodată simbolică experimentare a felului cum fiecare *fabulă* poate fi îmbucătăţită şi recompusă altfel, drept care orice subiect şi prin urmare orice povestire construită pe baza lui este în mod potenţial în conştiinţa celui care l-a ideat, interşanjabil cu altele.

Competenţei artistului îi corespunde o competenţă a destinatarilor, care vor înţelege astfel un subiect şi, la limită, îi vor putea prevedea desfăşurarea, mai ales în culturile sau în genurile literare bine codificate. Acesta este motivul pentru care Escarpit poate vorbi, încă din faza de proiectare a unei opere, de un aşa-zis "joc în patru colţuri"* între evenimentul psihologic, opera ca formă, conţinut şi evenimentul sociologic: "Înainte de orice încercare de exprimare, opera şi conştiinţa scriitorului îşi prelungesc în mare măsură limitele una în cealaltă. Proiectul este punctul lor de intersectare conştientă, iar evenimentul sociologic stă deasupra celui psihologic, întrucât, pentru ca acesta din urmă să se realizeze, e necesar ca scriitorul să-l structureze dialectic la nivelul expresiei şi la nivelul conţinutului"[27]. Escarpit introduce aşadar acţiunea elementului social, deci a memoriei colective în ceea ce Greimas numeşte "nivelul imanent", în care au loc operaţiile conceptuale şi transformarea lor în cheie antropomorfică şi figurativă antecedente naşterii structurilor lingvistice ale textului[28]; deci aici se află, într-un fel, precedentul comunicării literare; cu alte cuvinte, comunicarea e o necesitate care ţine chiar de structura profundă a

---

* Joc de copii şi de societate *(giuoco a quattro cantoni)*, care se joacă în cinci persoane, dintre care patru se dispun în cele patru colţuri ale unei încăperi, iar al cincilea în mijloc, trebuie să încerce să ia locul unuia din cei patru, când aceştia îşi schimbă locul între ei *(n.t.)*.

[27] În *Letteratura e società*, p. 30.

[28] GREIMAS, 1966.

procesului artistic.

Dacă de competenţa autorului ţine atâta bogăţie potenţială, la care concurează factori psihologici şi socio-culturali, şi atâta libertate de alegere ce derivă din ea, din momentul în care începe execuţia textului libertatea celui care scrie este tot mai mult condiţionată de structura generativă a textului. Pe măsură ce legile de construcţie ale operei capătă relief, opera însăşi este aceea care îşi dictează voinţa sa autorului, fenomen fundamental pentru orice statut de autor implicit. Şi iată că în acest sens Wayne Booth a creat nimerita definiţie de "autor neaşteptat"[29] pentru cazurile în care un scriitor, mai ales un narator, inserează în operă valori proprii care diverg de cele ale autorului implicit sau ale constructorului operei, şi prin urmare se abat de la "norma operei", contrastând cu ea şi violentând legea constructivă a textului. Rezultatul este, din punctul de vedere al receptării şi decodificării, imprevizibilitatea.

Diminuarea libertăţii autorului, pe măsură ce opera în curs de execuţie începe să-şi dicteze legile proprii, este una dintre cele mai sugestive problematici ale reflecţiei critico-semiologice; dar, referindu-se în mod preponderent la text, aceasta se izolează de perspectiva emitentului, preferată de noi aici (cf. pentru problema de faţă IV, 1.).

---

[29] CHATMAN, 1974, p. 3.

II b

DESTINATAR

DESTINATAR INTERN ŞI EXTERN AL OPEREI

1. Universul destinatarilor unei opere literare este o sumă de neîncetate şi adesea incontrolabile relaţii cu textul; ne limităm aici la figura destinatarului de texte scrise, adică neaparţinând acelei tradiţii orale pentru care, pe de o parte există legi particulare de difuzare[1], pe de alta lipseşte fie vizualitatea textului scris, care-şi are reguli proprii, fie operaţia lecturii care, precum a reliefat recent Segre[2], adaugă între altele o nouă măsură temporală, timpul ca atare al lecturii. Se exclude şi figura destinatarului intern al cărţii sau acel *narrataire* cum e denumit de Gérard Prince, în "Introduction à l'étude du narrataire"[3]: califul din *O mie şi una de nopţi*, cei care ascultă în cele zece zile povestirile din *Decameronul*, ca şi cel căruia autorul sau vreun personaj de-al său îi destinează anumite poante, sau la care îşi referă informaţii preliminare; în aceste cazuri raportul este intern textului, face parte din structura sa şi trebuie investigat în sfera respectivă. Există momente istorice şi genuri literare ce le corespund în care emitentul mesajului atrage prin formule specifice atenţia colectivităţii căreia se adresează (texte hagiografice, *chansons de*

---

[1]CH. RYCHNER, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, 1955, ZUMTHOR, 1972, p. 37—42, unde se notează un anume paralelism între difuzarea orală medievală şi mass-media zilelor noastre.

[2] SEGRE, 1974, p. 6—7.

[3] In *Poétique*, 14, 1973, p. 178—196.

geste, pentru care aici cf. Zumthor[4]) sau personifică într-un destinatar, numit în chip expres, un întreg grup (de pildă curtea, în poezia curteană); în legătură cu aceasta Auerbach[5] deosebește două moduri de adresare către cititor, care se concretizează în două atitudini stilistice diferențiate: forma imperativă și cea captivantă, în mod ocult conativă.

Această categorie de destinatari interni textului se distinge în entitatea ei semiologică de cea a cititorilor în general, întrucât se conotează în baza unui raport precis creat sau presupus de către emitent. Mai problematică este chestiunea destinatarului general, impersonal al unui text, care ar putea fi cititorul efectiv, un cititor ideal, sau, în fine, un cititor presupus ca virtual sau ideal. O conștiință a subtilei distincții între cititorul efectiv și cel virtual pe de o parte, și cititorul presupus, pe de altă parte, are o importanță deosebită în domeniul unei semiologii a culturii și a literaturii; bine aplicată, această distincție ar evita erorile de perspectivă atât de frecvente în sfera editorială, ca și în presa cotidiană, unde adesea alegerile sunt legate de un public presupus care nu corespunde celui real sau virtual. Cu alte cuvinte, există o prezență și o specificitate a publicului, dintre care prima este infinit mai ușor de depistat decât cea de a doua.

Din punct de vedere operativ este profitabil să distingem între raporturile destinatarului: a) cu emitentul; b) cu opera; c) cu ceilalți destinatari; în acest din urmă caz grupul este cel care creează relații cu opera.

RAPORTURI DESTINATAR – EMITENT

2. Relația pe care destinatarul o poate instaura cu autorul mesajului artistic variază profund după contextul istoric-cultural. Sunt epoci, precum Evul Mediu, în care conceptul de paternitate și proprietate literară golindu-se din motive ideologice, de unde marele număr de opere anonime, se creează o sferă de indiferență.

---

[4]ZUMTHOR, 1972, p. 31—36.
[5]AUERBACH, 1958, p. 268—282.

în jurul emitentului: aceasta permite să fie plagiat, să i se continue opera, să se insereze pasaje din ea într-o altă operă fără ca stafia autorului să tulbure liniştea celui ce o remaniază: ceea ce contează cu adevărat este numai marele proces colectiv de comunicare textuală. În secolul al XV-lea emitentului i se atribuie caracterul de *faber* sau *artifex* şi i se relevă mai ales tehnica, excelarea în meşteşug şi mai curând o rafinată capacitate de a imita, decât individualitatea sau originalitatea absolută, care începe să polarizeze atenţia în secolul al XVI-lea. Ne aflăm deci în secolele în care scrisul şi lectura sunt privilegiul clasei intelectuale, încât numai în interiorul acesteia se regăsesc mărturii: aşa cum Leonardo insistă asupra valorii uceniciei, la fel Vasari în al său *Proemia* la partea a doua din *Vite,* cea privitoare la artiştii quattrocentişti, afirmă că arta în întregime, inclusiv cea literară, se naşte "la unul din străduinţă, la altul din studiu, la acesta din imitare, la celălalt din cunoaşterea ştiinţelor, care toate dau ajutor, iar la unii din toate cele zise mai sus împreună, sau din cea mai mare parte a lor"[6]. După Vasari, aşadar, artele din secolul al XV-lea le depăşesc pe cele din secolul al XIV-lea în diferite grade prin progresul tehnic sau printr-o excelare în meşteşug. Dacă azi, după cum a ilustrat Gombrich, nu se mai poate subscrie la noţiunea vasariană de dezvoltare organică a artei în timp, pentru finalitatea discuţiei noastre rămâne important faptul că deja conştiinţa pe care publicul o are despre calitatea de *faber* a artistului schimbă raportul emitent - destinatar, eliminând atitudinea ritualică a publicului medieval. Mai apoi Kris, şi, pe aceeaşi linie Gombrich, sunt cei ce au ilustrat noul tip de reacţie, de descărcare din partea publicului, ca şi natura "compensatorie" în sens psihanalitic a participării destinatarilor la efortul creator al artistului şi a recompensei estetice ca stimulator al unei plăceri regresive[7].

Odată cu secolul al XVI-lea şi în special cu manierismul, se

---

[6] G. VASARI *Le vite de più eccelenti pittori, scultori e architettori,* în redactările din 1550 si 1568, text îngrijit de Rosanna Bettarini. Aparat critic referitor la epocă sub îngrijirea Paolei Barocchi, vol. III, Florenţa, Sansoni, 1971, p. 5.

[7] KRIS, 1952, p. 5—80. GOMBRICH, 1963, p. 54.

teoretizează individualitatea emitentului şi se iveşte acel proces care apoi duce la emfaza individualistă romantică. În epoca ce ne este contemporană există cel puţin trei motive menite să eclipseze în destinatar figura autorului; pe de o parte sociologia literaturii în maniera lui Escarpit, care are predilecţie pentru discursul asupra noţiunii de fapt literar, mai curând decât de text; apoi critica structuralistă care-şi îndreaptă cercetarea asupra textului înţeles ca obiect; şi în fine poziţia critică pusă în lumină de Foucault, acolo unde afirmă că indiferenţa faţă de autor e un punct fundamental astăzi în conceptul despre acea *écriture* ce se identifică cu propria "exterioritate explicată"; dar Foucault însuşi observă cu justeţe că "a atribui scrisului un statut originar" înseamnă, în definitiv, a transpune "într-un anonimat transcendental caracterele empirice ale autorului"[8].

O notificare ce nu atenuează situaţia vine din partea lui Blanchot[9]: "Fără s-o ştie, cititorul este angajat într-o luptă profundă cu autorul; cu toată intimitatea care subsistă astăzi între carte şi scriitor, deşi sunt direct ilustrate de circumstanţele difuzării figura, prezenţa, istoria autorului său (circumstanţe ce nu sunt fortuite, dar poate sunt deja puţin cam anacronice), cu toate acestea, orice lectură în care considerarea scriitorului pare să aibă o parte aşa de importantă, e o confruntare directă care îl anulează pentru a restitui opera ei înseşi, prezenţei ei anonime, afirmaţiei violente, impersonale, că ea există".

Din punctul de vedere al unei sociologii a literaturii poate interesa fenomenul dreptului de utilizare "practică" şi nu estetică, prin care cititorul se bucură de ea ca de ceva aparţinând realităţii şi nu creaţiei artistice el se identifică, de pildă, cu acţiunea unui roman, inserându-se psihologic în ea, se bucură cu ea, suferă cu ea, fără să-i surprindă aspectul semnic[10] şi deci fără să bănuiască operaţia constructorului ei: astfel de cititori îşi amintesc în cele mai mici amănunte şi conexiuni acţiunea narată, dar adesea nu-şi

---

[8] FOUCAULT, 1955, p. 167.

[9] BLANCHOT, "Ce este un autor ?", în FOUCAULT, 1971, p. 3 ; 6.

[10] MUKAŘOVSKY, 1966, p. 187. CHATMAN, 1974, p. 28.

amintesc numele autorului romanului, indiciu al unei neexistenţe a interesului destinatarului pentru cel care a creat şi înnodat acele conexiuni.

Raportul emitent - destinatari depinde şi de tipul de conştiinţă pe care autorul îl are despre publicul său, chestiune ce a fost abordată cu acuitate de Sartre. Dacă autorul ştie, cum se întâmplă în evul mediu, că are un public bine definit şi cu o ideologie precisă, este bine definită şi funcţia de scriitor şi nu el îşi pune problema de a descoperi, de a se interoga asupra propriei misiuni; atunci opera conţine în ea însăşi imaginea cititorului căruia îi este destinată[11]. În epoca modernă, şi mai cu seamă începând cu secolul al XIX-lea, care a dus la o largă difuzare a cărţii tipărite, autorul nu-şi mai deosebeşte net publicul, fie pentru că este în mod potenţial foarte larg, fie datorită complexităţii sale de clasă, subdiviziunilor în grupuri sociale etc. Se naşte aici un soi de separare, care poate face ca autorul să nu posede ideologia cititorilor săi şi să fie nevoit să decidă nu numai asupra sensului propriei sale opere, ci chiar al literaturii înseşi.

Sartre aduce exemplul lui R. Wright care în *Ragazzo negro* se pricepe să vorbească deopotrivă negrilor şi albilor, ştie că "există în sânul acestui *public de fapt* o ruptură profundă" (*op. cit.*, p. 159-160), astfel încât el are de-a face cu nişte exigenţe contradictorii ale cititorilor, fapt ce nu poate să nu confere o tensiune aparte structurii generative a operei.

RAPORTURI DESTINATAR – OPERĂ

3. Anevoios, niciodată linear, este raportul destinatarului cu opera, deoarece în el se contopesc relaţii de ordin psihologic, istoric, socio-cultural, semiologic. Singurul pertinent pentru noi aici este cadrul semiologic; cât despre celelalte, s-ar putea dovedi util să le schiţăm unele probleme: pe plan psihologic receptarea mesajului are în primul rând caracter de durată ori de provizorat; aceasta pe lângă faptul banal că textul lasă doar urme momentane în psihicul cititorului, în timp ce durata se caracterizează ca latură

[11] SARTRE, 1947—1949, p. 167.

unică ori ca suprapunere de lecturi diferite din partea aceleiaşi persoane, adică un fel de luptă îndârjită a celui ce citeşte cu textul.

Fenomenul, deja ilustrat de Blanchot, care consideră fiece lectură a noastră ca irepetabilă[12], a fost descris recent cu pătrundere de Gramigna în cartea *Il testo del racconto*[13]; acolo este prezentată nemulţumirea şi dezorientarea cititorului care ia din nou în mână un text adnotat de el în precedenţă: cititorul anterior şi cel actual nu mai comunică, reapariţia primului este puţin probabilă, sublinierile şi notele lui apar ca indescifrabile, legate de un joc combinatoriu mintal care s-a pierdut pentru totdeauna, de un mecanism care nu se mai pune în mişcare. Acest lucru, pe care oricare cititor atent l-a experimentat cu sine, dă profund de gândit asupra non-completei autonomii, asupra condiţionărilor lecturilor noastre, oricât de critice şi riguroase s-ar voi ele. Subtile notaţii despre participarea psihică a cititorului se găsesc în Zanzotto (1973), în legătură cu sensul sublimului: "Una dintre caracteristicile sublimului, după Dionisius Longinus, este aceea de a ne face să simţim lucrurile, chiar aşa, sublime, ca şi cum, într-un fel, noi înşine le-am fi produs. Aşadar el pune în joc aspectele cele mai profunde ale personalităţii noastre, ca şi cum noi am fi protagoniştii angajaţi în interiorul fabulei sau al dramei". Există o gradualitate a repercutării asupra inconştientului individual şi social al destinatarilor, asupra urmelor mnesice, asupra a ceea ce se cheamă amintiri transfigurate, un complicat proces de acţiune-reacţiune al cărui studiu se află abia la început în ambianţa de specialitate.

În perspectivă socio-culturală problematica destinatarului diferă după cum este abordată din punctul de vedere istoric, fie el diacronic sau sincronic – adică din punctul de vedere al unor destinatari istorici concreţi, diferit orientaţi în conformitate cu diverse tipuri de cultură, sau din cel teoretic, prin care o operă, întrucât e polisemantică, se poate încărca de semnificaţie şi

[12] BLANCHOT, 1955, p. 168: se vorbeşte de orice lectură ca "lectură unică, de fiecare dată prima şi singura"; despre lupta cititor-text, cf. şi p. 165—173.

[13] GRAMIGNA, 1975. mai ales în primele douăzeci de pagini ale cărţii.

informaţie continuă, dând naştere procesului nesfârşit al lecturilor sale realizate de către diferiţii decodificatori. Cele două tipuri de chestiuni apar complementare, primul fiind în mod prevalent socio-cultural, iar al doilea semiologic.

Deşi cel de al doilea polarizează în lucrarea de faţă atenţia noastră, trimitem *per exempla* la primul: din nou ne surâde evul mediu, adevărat paradis pentru cercetare, din cauza înaltului său grad de statism simbolic: cititorii medievali citeau cu totul altfel decât noi deoarece instaurau în punctul de pornire un raport diferit cu opera şi cu funcţia însăşi a lecturii, cu un caracter aproape ritualic[14]. Lectura având loc într-o dimensiune atemporală, anistorică şi simbolică reamintitoare de maxime şi formule trecute în memoria colectivă, cititorul era investit cu rolul de participant la un rit, la o ceremonie de difuzare a învăţăturii acceptate de conştiinţa colectivă. Astfel, în ceea ce priveşte o anume transmitere textelor medievale, se poate afirma că destinatarul aştepta mai mult un cod decât un mesaj. Pe de altă parte, dacă problema este abordată din punct de vedere al stratificărilor sociale, se descoperă că producţia medievală scrisă, şi nu desigur cea orală, potrivită unui alt gen de discuţie, ajunge doar până la două clase, nobilimea şi noua burghezie, fapt ce marchează figura destinatarului cu totul altfel de cum s-ar fi întâmplat în epoci cu o mai mare difuzare stratificată a lecturii; iar dintre cele două clase, nu cea de nivel mai înalt, ci tocmai cealaltă, burghezia (notari, profesori, negustori etc.) se găseşte din motive istorice în fruntea procesului cultural, aşadar în măsură să decodifice mai bine mesajele artistice[15]. În acest caz, destinatarii aparţinând unor grupuri sociale limitate şi bine individualizabile, e posibilă aflarea şi studierea a ceea ce sociologii numesc "personalitate de ordin literar" a unui public[16]. Dacă

---

[14] AUERBACH, 1946, *p.* 121—122; 163—170 ; 558. LICHAV, în *Ricerche semiotiche*, 1973, p. 26—39. ZUMTHOR, 1972, 31.

[15] Despre distincţiile între publicul laic şi cel clerical şi despre grupurile de destinatari ai anumitor genuri literare şi nu ai altora cf. DELBOUILLE, 1970. AUERBACH, 1958, p. 267—268.

[16] Cf. G. MURY, "Sociologia del pubblico letterario. Il concetto di personalità di base e la convergenza dei procedimenti di ricerca", in

punem alături o epocă ca a noastră, contrastul e evident: enormă dificultate în a ghici,personalitatea de ordin literar" a diferitelor straturi şi grupuri sociale, definită şi de Mury, "structură comună a unei pluralităţi de eu-ri individuale"; circuitul cult şi cel popular se dovedesc profund separate, fiecare îşi are propriile texte de lectură şi, până şi la nivel pragmatic, maniere şi locuri diferite de achiziţionare[17]. Înstrăinarea masei faţă de cultura de nivel elitar, imposibilitatea ei de a deveni destinatara mesajului literar, fapte puse în lumină de lucrările Nicolei Robine, se datorează lipsei unei mitologii, a unui sistem semiotico-ideologic, care să fie comune tuturor claselor şi chiar grupurilor sociale, de unde rezultatul că "cititorul de masă se interesează foarte rar de cartea care îi este oferită, întrucât nu are posibilitatea cititorului ce aparţine comunităţii intelectuale de a «reintroduce» produsul său în circuit şi întrucât e invitat să dispună de ceva la a cărui construcţie nu a contribuit"[18]. Cele două exemple – de relaţie şi corespondenţă (lectura medievală) şi de non-relaţie şi non-corespondenţă (lectura de masă contemporană) – dintre opera de decodificat şi o clasă socială de destinatari se referă la planul sincronic. Alte dificultăţi ies la iveală la nivel diacronic, prin intervenţia unui nou tip de non-corespondenţă: pe de o parte avem contextul socio-cultural de care este legată opera, pe de alta cel cu mult diferit de care sunt legaţi destinatarii; nu se mai joacă în doi, ci în patru: nu e o "situaţie" comună între emitent şi destinatar, ci una de plecare şi una de sosire, fapt prin care polisemia textului e expusă să genereze, în loc de ambiguitate, confuzie. Fenomenul este clar ilustrat de Zumthor în privinţa lecturii moderne a textelor medievale: "*Qu'est en effet qu'une lecture vraie, sinon un travail où se trouvent à la fois impliqués le lecteur et la culture à laquelle il participe? Travail correspondant à celui qui produisit le texte et où furent impliqués l'auteur et son propre univers. À l'égard d'un texte médiéval, la correspondance ne se produit plus spontanément. La perception même de la forme devient équivoque. Les métaphores*

Letteratura e società, 1972, p. 26.

[17] ESCARPIT şi ROBINE, 1963; WIENOLD, 1972, p. 175.

[18] ESCARPIT, în *Letteraturta e società*, p. 26.

s'obscurcissent, le comparant s'écarte du comparé. Le lecteur reste engagé dans son temps; le texte, par un effet tenant à l'accumulation des durées intermédiaires, apparaît comme hors du temps, ce qui est une situation contradictoire"[19]. Din observaţiile lui Zumthor se deduce că opera în acest caz vorbeşte pe de o parte puţin *(Les métaphores s'obscurcissent)*, pe de alta vorbeşte în mod diferit; prima consecinţă e mai gravă decât a doua, ba chiar, în cheie semiologică, este singura gravă. Dacă existenţa istorică şi a destinatarului îndrumă lectura într-o anumită direcţie, adică dacă e permis să vorbeşti de funcţia-cititor alături de funcţia-autor în viata textului, punctul de vedere sociologic şi cel semiologic vor trebui să interacţioneze în construirea unei istorii a literaturii care să fie respectiv o istorie a cititorilor şi o tipologie a lecturii[20].

---

[19] ZUMTHOR 1972, p. 120.

[20] Lipsesc pentru moment nişte cercetări riguroase asupra rolului diferenţelor sociale, profesionale, economice în privinţa lecturii din sfera literară, comparativ cu cele care în socio-lingvistică se efectuează în privinţa limbii; cf., de exemplu, W. LABOV, "The Reflexion of Social Process in Linguistic Structures", în *Readings in the Sociology of Language*, Mouton, The Hague, 1968. Despre nivelul avansat al cercetărilor de socio-lingvistică cu reflex în sfera literară cf. nr. 11, 1968 al revistei *Langages:* "Sociolinguistique", sub îngrijirea lui J. Sumpt. Între altele, o istorie socială a lecturii va trebui să-şi încheie socotelile cu mijloacele fizice ale transmiterii şi să se transforme la un moment dat în istoria socială a scrisului, cu contribuţia disciplinelor de specialitate. Nici o istorie a literaturii de până acum nu ţine cont de mijloacele de transmitere a textelor, nici nu oferă statistici, pe cât posibil, de difuzare a operelor, ca şi cum viaţa acestora nu ar fi puternic condiţionată de astfel de factori extraliterari. Să ne gândim la tipul de circulaţie al manuscrisului în cultura medievală, pe mari spaţii geografice, dar în interiorul unui singur strat social; sau la trecerea aceluiaşi manuscris prin diferite mâini şi proprietăţi, cu stratificări de note şi comentarii, fenomen de o aşa de mare importanţă în istoria literară şi care se leagă de motive de ordin practico-economic. Invenţia tiparului are consecinţe excepţionale asupra raportului texte-destinatari şi provoacă de-a lungul secolelor fapte de un relief deosebit; de pildă, acel atent observator al

4. În cheie semiologică chestiunea raportului destinatar-operă devine aceea a posibilității din partea operei de a acumula informație, adică viață semnică, prin lecturile diferite pe care ea le primește în spațiu și în timp; precum foarte pătrunzător a scris Borges, "conceptul de *text definitiv* aparține numai religiei sau oboselii". Fiecărui text i se suprapune o rezervă incalculabilă de decodificări sau destructurări, cum am zice, orice text e o mulțime de texte, întrucât complexitatea polisemică prin natura ei împiedică lecturile ce se repetă, chiar și în același context cultural, de unde formarea în anumite epoci a unei noțiuni magice despre poezie, iar în epoca noastră formarea unei concepții a lecturilor ca *variante* a *unei invariante de bază,* care este textul. Cu deosebirea că în lectura științifică, unde o ipoteză e considerată valabilă dacă nu e contrazisă de ipoteze diferite, în universul artelor asistăm la existența în fapt a unor interpretări fundamental diferite ce pot sta alături și pot coexista, și a unor autori precum Montale, care definesc acest proces drept destinul poeziei în lume[21].

Gradul de polisemie, care ar putea să constituie și un criteriu de ierarhizare a operelor de artă, nu poate fi sesizat de cititor decât raportat la interacțiunea nivelelor constitutive ale unei opere (IV. 2); și aici se cere o premisă: orice tip de comunicare individuală, și deci în cel mai înalt grad comunicarea artistică, este redarea unui proces care în punctul de pornire e de sinteză, întrucât este întâi autocomunicare (sistem EU-EU), apoi comunicare de transmis

---

consumului literar care era Stendhal adnotează (1956, p. 700-714 ; articol din 1832) că succesul unei cărți depinde în parte de formatul ei: "*Mais pour obtenir cette marque de succés, il est indispésable que le livre soit imprimé sous format in-octavo*", pentru că, dacă din întâmplare este în duedecimo este luat de public drept roman pentru *femmes de chambre.* Azi ceea ce scoate în evidență o carte este în parte coperta ei. Observații pertinente în LEFEBVRE, 1966, p. 28—29. ESCARPIT, 1968, p. 19—23 ; CORSINI, 1974, passim.

[21] JAUSS, 1967, cap. VI-XII asupra fenomenului receptării, WEINRICH, 1967.

(sistem EU-EL), în timp ce destinatarul trebuie neapărat să pornească de la un proces de analiză, adică de la destructurarea parţială sau totală pentru a se apropia în limitele posibilului de construcţia sintetică a mesajului, care se explică ca o tensiune structurală. Mounin (1969, p. 38) observă: "*pour le lecteur aussi, le génie des autres est presque toujours une longue patience*". La sfârşitul acestei complexe frecventări cititorul poate surprinde noua realitate semantică, înalt informativă, a operei, pentru producerea căreia contează mai mult raporturile interne ale textului, ale cuvintelor între ele, decât raporturile dintre cuvinte şi lucruri[22]. Cu o imagine pătrunzătoare Tasso scria că opera literară nu e o oaste, nu e un oraş, ci un univers, în care relaţia dintre elemente este dinamică şi generează viaţă.

Dinamicii textului îi corespunde cea a lecturii, aşadar problema despre cum se construieşte şi trăieşte în mintea destinatarului imaginea operei. Despre semiologia comunicării literare drept comportamentism al destinatarului în interiorul unui sistem de coduri ale comunicării se află multe referinţe în volumul lui Wienold, *Semiotik der Literatur*[23], dar aici ne apare mai precizată distincţia pe care Genètte[24] o face între două moduri antitetice de lectură a textului, după cum acesta e considerat ca subiect sau ca obiect; primul mod se referă la identificarea cu textul în aşa fel încât "gîndirea critică *devine* gândirea criticată, prin care reuşeşte să-l resimtă, să-l re-gîndească, să-l re-imagineze din interior" (Poulet), adică un tip de lectură intersubiectivă, care a fost definită de Paul Ricoeur *ermeneutică*. Celălalt tip tinde să considere opera ca obiect, cu parcurs dinspre exterior către interior. Şi într-un tip de lectură şi în celălalt, deşi sunt antitetice în punctul de plecare, textul este considerat operă închisă (cf. IV) şi cititorul tinde să îndeplinească o operaţie paralelă cu cea efectuată de autor; în limitele posibilului, desigur, deoarece nici cititorul cel mai avizat nu poate să nu impună operei nişte parametri proprii, el nu poate sta şi privi dinafară, ca printr-un geam, la ceea ce se petrece

[22] RIFFATERRE, 1972, p. 15.
[23] WIENOLD, 1972, cap. III.
[24] GENÈTTE, 1966, pp. 144—145.

înăuntru. Despre limitele obiectivității lecturii a avansat foarte bune observații Starobinski[25].

Există însă și un al treilea tip de abordare a textului care le contrazice pe cele două precedente, teoretizat, chiar dacă în moduri ce nu coincid, de Barthes și de Kristeva, orientat către negarea intranzitivității cititorului, întrucât citirea este concepută ca *re-scriere*. După Barthes[26], "ținta muncii literare (a literaturii ca muncă) este nu numai aceea de a face din cititor un consumator, ci un producător al textului"; în această funcție de producător destinatarul acționează pentru a disemina textul originar, a-l "dispersa în câmpul diferenței infinite". În ce o privește pe Kristeva[27], pornind de la conceptul de text deschis sau "practică a semnificării", ea vede în destinatar pe acela care, prin destructurări semiologice, realizează expansiunea procesului de semioză al operei.

Din concepția textului deschis se naște ideea destinatarului ca producător, din cea a textului închis, dar nu definitiv, ideea destinatarului drept colaborator la viața polisemică a textului care nu încetează niciodată de a fi produs, dar nu încetează nici de a fi legat de originea sa. Această a doua perspectivă ne apare nu numai ca singura corectă din punct de vedere istoric și filologic, dar și mai fecundă din punct de vedere semiologic, în primul rând pentru că însuși conceptul de comunicare artistică necesită biunivocitate; în al doilea rând pentru că permite găsirea unei zone de sudură între cercetarea ce tinde către descoperirea unui model formal sau a unei legi constitutive a operei și cercetarea orientată către procesul continuu al decodificării.

Cele trei tipuri de abordare reamintite aici privesc mai ales participarea activă a criticului ca destinatar. Cititorul mediu sau comun este în mod special condiționat de forma conținutului operei sau de organizarea ei tematică (IV.5); de exemplu, când există diegeză, adică prezența clară a unui narator, destinatarul

---

[25] STAROBINSKI, 1965, p. XIX—XX.

[26] 1970, p. 10.

[27] 1969. Între altele, în articolul "La Productivité dite texte", în *Communications*, 11, 1968 p. 59-83.

simte că este obiectul unui act de comunicare literară, în timp ce *mimesis*-ul îi poate da impresia că asistă la ceva ce se petrece cu adevărat. Cu toate acestea lucrurile sunt într-adevăr mult mai complexe: un autor ca Brecht a declarat explicit că are nevoie de o dublă prezenţă, a publicului care se identifică şi a celui care-şi asumă detaşare ideologică, adică aspiră la scindarea în două a publicului său teatral (cei care aplaudă şi cei care fluieră), contestând astfel ideea tradiţională despre raportul text-public.

Tot într-un plan ce include pe cititorul mediu se mişcă şi Lotman[28] atunci când deosebeşte în procesul analitic de decodificare patru poziţii esenţiale ale destinatarului, depinzând de structura însăşi a fiecărei opere în care există un conţinut şi nişte mijloace artistice prin care conţinutul e tratat şi transpus la nivel artistic:

1) cititorul distinge numai conţinutul în stare de materie, tematica brută, ideea prozastică sau poetică ce se poate parafraza; cel mai bun comentariu despre această lectură imprudentă ni-l oferă Mandelştam[29]: "Analfabetismul poetic este confundat cu cel comun, încât oricine ştie să citească e considerat alfabetizat poeticeşte", cu adăugirea: "Desigur că e mai uşor să electrifici toată Rusia decât să înveţi toate persoanele neanalfabete să-l citească pe Puşkin aşa cum e scris"; 2) cititorul îşi dă seama de complexitatea de construcţie a operei şi de interacţiunea nivelelor ei; 3) el extrapolează în mod voit un anumit nivel prin natura sa documentară (conţinutistică, lingvistică sau metrică); 4) educat pe plan estetic, el regăseşte elemente artistice îndepărtate de geneza textului, adică îl foloseşte pentru un scop diferit de cel pentru care a fost creat.

Poziţia a patra revelă o productivitate artistică ce aparţine numai destinatarului, dar care, desigur, nu are nimic de a face cu conceptul de cititor – producător de text pe care l-am reîntâlnit la Barthes; Lotman se referă la decodificarea în cheie artistică a unui text care nu a fost produs pentru finalităţi artistice. Ni se pare că fenomenul se verifică cu mai mare frecvenţă şi intensitate atunci

---

[28] 1970, p. 33—39.

[29] 1967, p. 49 ; articolul este din 1921.

când cititorul trăieşte într-un sistem cultural diferit de cel în care s-a născut opera; în acest caz lectura poate face cu uşurinţă predominant un nivel al textului care nu era nicidecum astfel în momentul compunerii lui: tipic este farmecul artistic exercitat asupra cititorilor contemporani de către prozele didactice sau pseudo-ştiinţifice sau pur practice ale începuturilor, din cauza nivelului lingvistic, lexical sau sintactic (fenomene de paratoxă, parahipotaxă, utilizarea într-un anumit fel a construcţiilor nominale şi perifrastice) sau chiar fonetic; fapte cu totul obişnuite în limba vremii, pe care cititorul de atunci le-ar fi perceput ca normale în codul său lingvistic.

După cum e bine cunoscut, dinamica decodificării depinde nu atât de factori individuali, cât de sistemul cultural şi în special literar căruia îi aparţine cititorul, de unde afirmaţia lui Mukařovský [30], după care textul artistic e o "mărime variabilă", iar aşa-zisa "valoare" o realitate dinamică a sferei diacronice. În sistemele cu o cultură bine codificată, precum cea medievală, competenţa destinatarului apare mai amplă faţă de operele contemporane lui, comparativ cu ceea ce se întâmplă în perioadele de criză ale unui sistem ca al nostru. Dacă opera aparţine trecutului, cititorul alege o cale de lectură fie oprindu-se la codificările propriului sistem, fie readaptându-se la cele ale sistemului în care s-a născut opera (a se confrunta, de pildă, lectura cavalcantiană a unui poet ca Mario Luzi şi cea a unui filolog ca Domenico de Robertis). Dacă opera se configurează diacronic ca o mărime variabilă, ansamblul lecturilor va fi cel care furnizează sfera sau câmpul semnificaţilor textului. Chiar şi operele foarte mari cele care, cum se spune de obicei, "vorbesc tuturora", sunt legate de inevitabilitatea de a vorbi în chip diferit, adică de a fi traduse dintr-un sistem semnic în altul; cu alte cuvinte, mărimea unei opere este direct proporţională cu forţa funcţiei ei semnice. De altfel marile opere, chiar în virtutea gradului lor de polisemie foarte avansat, adaptându-se lecturii în funcţie de multe şi diferite modele de epocă. (cf. 1.2), provoacă faza maximă a comunicării artistice ca dialog al destinatarilor cu textul de-a lungul axei timpului.

---

[30] 1966, p. 51—54.

Aşadar, destinatarii reprezintă un proces de cunoaştere personalizat şi specific istoriei; de aceea ei elimină cu aceeaşi cruzime din istorie toate lucrurile cu care nu pot în nici un fel să se identifice în actul lecturii sau să instaureze un dialog; în afară, evident, de cazurile în care, prin constrângere exterioară, de pildă scolastică, are loc automatizarea raportului sau lectura sclerotică din partea destinatarului. Din aceleaşi motive, rar texte născute pentru nişte destinatari anume, contemporani cu ele, care să aibă incidenţă în afara sferei respective sau să supravieţuiască, funcţia lor semnică fiind delimitată încă de la început; a se vedea poezia noastră ocazională din secolele al XV-lea şi al XVI-lea, moartă odată cu situaţiile speciale de grup şi cu cercurile "închise" în care a înflorit. Exemplul cel mai caracteristic de difuzare în cerc închis e cel oferit de Giovanni Pozzi (1974) în legătură cu profesionismul poetic de la începutul secolului al XVII-lea: "Această poezie pentru uzul producătorilor înşişi şi nu pentru un public de simpli receptori este corelativul acelei muzici pentru executanţi, şi nu pentru simpli ascultători, care domnea chiar pe atunci". Aici consumul se petrece la acelaşi nivel cu producţia, prin schimbări de rol între emitent şi destinatari.

RELAŢII ÎNTRE DESTINATARI

5. Schema propusă în II b.1 priveşte şi raportul destinatarilor între ei şi relaţiile grupului social cu opera; fapt despre care Sartre scria: "Între aceşti oameni care sunt cufundaţi în istoria însăşi şi care în egală măsură contribuie la înfăptuirea ei, se stabileşte un contact istoric prin medierea cărţii"[31]. Contact pe plan sincronie, dar, adăugăm noi, şi diacronic, prin fenomenul acumulării de informaţie de către operă pe axa timpului (IIb.4) activitatea criticului reprezintă un caz limită al relaţiei între o nouă lectură şi toate cele precedente, caz limită al unui colocviu mai mult sau mai puţin explicit cu cititorii despărţiţi între ei în timp.

Într-un context cultural dat opera poate să-şi creeze în chip misterios raportul dintre destinatari sau să-l suporte cu temeritate.

---

[31] SARTRE, 1947—1949, p. 154.

În primul caz acţiunea ei este adesea în acelaşi timp directă şi indirectă, dat fiind că ea ajunge până la destinatarii virtuali sau necititori; tipic este exemplul operei lui D'Annunzio, creatoare a dannunzianismului ca formă culturală estetizantă a unei generaţii. Mai subtilă şi mai de durată este acţiunea indirectă a unei opere asupra contextului lingvistic al unei anumite culturi, atunci când neologismele şi stilemele sale pătrund în circuit şi devin instrumente de comunicare publică independent de lectura operei; fenomenul e considerabil în Italia, unde limba literară, din motive istorice aparte, a fost matricea celei medii şi comune.

Există însă în practica literelor şi fenomenul contrariu: ansamblul destinatarilor, adică publicul aflat în fundalul literaturii, poate produce un sistem de cerinţe, fondat pe unele constante, care influenţează procesul creator. Valéry[32] ajunge de-a dreptul la "*une importante distinction: celle des oeuvres* qui sont comme créer par leur public (*dont elles remplissent l'attente et sont ainsi presque déterminées par la connaissance de celle-ci) et des oeuvres qui, au contraire,* tendent a créer leur public". Poate că mai mult adevăr s-ar cuprinde într-o viziune tripartită a fenomenului: opera poate favoriza în chip pasiv sistemul de cerinţe, îl poate favoriza activ, sau contrazice. În prima împrejurare textul respectă pe deplin normele literare ale unei epoci, sporeşte forţa de inerţie a literaturii, adică se supune legilor sistemului socio-cultural şi literar care de la sine tinde să se perpetueze. Ca exemplu mai mult decât sugestiv ar putea servi romanul italian de consum din anii '60, dus până la *kitsch*-ul cel mai dezlânat, deosebit de semnificativ tot pe planul funcţionării sistemului literar: în timp ce la nivelul înalt al literaturii scriitorii italieni cei mai avizaţi intuiesc intrarea în criză a modelelor narative tradiţionale, privind anumite valori burgheze care în acei ani se puteau vedea hotărât pe cale de extincţie, alţi scriitori înclinaţi să satisfacă aşteptările publicului, îndreptate către produsele pentru care acesta poseda deja cod de lectură, scoteau o serie de texte în care domina previzibilitatea literară. Cum a notat deja Estival[33], în astfel de cazuri se răstoarnă principiul cauzalităţii

---

[32] VALÉRY, I, 1942.

[33] R. ESTIVAL, "Creazione, consumo e produzioni intellettuali" în

artistice, deoarece adevăratul punct de plecare nu stă în emitent, ci în destinatari; cititorul este cel ce se apucă de scris înăuntrul autorului.

Există însă așteptări ale publicului care au funcție provocatoare a noului, astfel încât favorizându-le, autorul contrabalansează forța de inerție a sistemului. Clarificatoare este în această privință exemplificarea lui Auerbach în legătură cu trei momente culturale provocatoare de nou în ceea ce privește creația literară: solicitarea stilului mediu narativ de către clasa burghezo-negustorească și *Decameronul* lui Boccaccio, preferințele așa-ziselor persoane culte și *Eseurile* lui Montaigne: *La Cour et la Ville* și modelele stilistice oferite de Boileau[34]. Dar exemplul cel mai fericit și mai sugestiv este cel ilustrat chiar de un autor, Stendhal în *Projet d'article sur „Le rouge et le noir"*[35] scriitorul pleacă de la descrierea de un umor delicios a celor două tipuri codificate ale romanului de consum din Franța timpului său, cel provincial pentru *femmes de chambre* și cel parizian pentru *salons*, două adevărate genuri literare cu modele specifice de subiecte; cu toate acestea, observă el, damele pariziene se arată întrucâtva sătule de acum de așa-zisul *amour de coeur* și încep să dorească o noutate, *l'amour de tête*, acela prin care o femeie *„n'aime pas son amant qu'elle se croît tous les matins sur le point de le perdre"* și conchide că *"cette peinture de l'amour parisien est absolument neuve"*, a-l descrie este chiar o prefigurare și o realizare a așteptărilor marelui public feminin parizian: aceasta se întâmplă în *Le Rouge et Le Noir*, cum ne spune Stendhal, dedublându-se într-un ipotetic recenzent.

În fine, există mesaje artistice care, violentând conștiința colectivă, chiar și la nivel ideologic, sparg sistemul de așteptări al destinatarilor. În fața unor asemenea mesaje "neașteptate, la început cititorii dibuie dezorientați în căutarea a ceea ce nu pot găsi, a unei semnificații pe care opera nu o are; ei se simt rătăciți, derutați. Trecutul nu oferă modele de lectură; de unde o primă fază de incertitudine sau chiar de refuz față de astfel de opere, care ies

---

Letteratura e società, 1970, p. 141—171, la p. 144.

[34] AUERBACH, 1946, p. 227—228 ; 321—323 ; 383—384.

[35] STENDHAL, 1952, p. 700—703 ; 713.

în afara codificărilor cunoscute. Este destinul dificil ce-l au într-un fel operele cutezător de inovatoare sau revoluţionare (Joyce, Kafka etc.) Dar, lăsând deoparte cazurile ieşite din comun, forţa şi durabilitatea unei opere depind de capacitatea ei de a întrerupe ceva (cf. V.5), capacitate intuită mai bine de către publicul contemporan ei, decât de către destinatarul îndepărtat, afară de cazul în care acesta îi reconstituie istoriceşte contextul; de pildă, marea soluţie stilistică a lui Galileo are trăsăturile unei "simplităţi secundare", intuibilă adică numai dacă e considerată în antiteză cu aşteptările de natură manieristică ale publicului.

În concluzie, o istorie a literaturii care să fie şi în funcţie de destinatarii ei, trebuie să fie, cum s-a spus mai sus, istorie a cititorilor, adică a contextelor socio-culturale, şi tipologie a lecturii ca decodificare a hiper-semnului literar, adică două sfere de cercetare complementare, unde sociologia literaturii şi semiologia să substituie întâlnirile ocazionale printr-o uniune legală.

III

SPAȚIUL LINGVISTIC

III a

LIMBA ŞI LIMBA LITERARĂ

DIFERENŢA CALITATIVĂ

1/ În centrul creaţiei lingvistice stă limbajul artistului, care actualizează cel mai mare număr de virtualităţi ale limbii, încât din legătura sintagmatică, transfrastică a textului se produce o semantică secundară de grad superior, deci o superfuncţie semnică[1] (cf. III b.3). Limba comunicării şi limba literară, se îmbină în limbajul textului literar cu o incidenţă diferită, ce se poate reliefa de la caz la caz, astfel că nu este nicidecum utilă, cum s-a făcut uneori în sfera cercetării lingvistice, punerea în opoziţie a limbajului textului faţă de limbă, fără a ţine cont de intervenţia activă a limbii literare, acest Munte de Pietate la care orice scriitor a ajuns lăsând ceva amanet. Aşadar, se poate subscrie întru totul la afirmaţia lui van Dijk: "*All approaches to a definition of literature that try to reduce it to a specific „use" of standard language or to a specific „function" of language*" (Jakobson, 1960) *thus overlook the important fact that it is a* **specific language-system, within a language L but different from *LN*, describable by an autonomous but non independent grammar**"[2*]. O astfel de

---

[1] Despre conceptul de superfuncţie semnică cf. ECO, 1975, p. 328.

[2] Van DIJK, 1972, p. 200. Cf. şi IHWE, 1973, p. 37—50. Despre noncoextensivitatea de funcţie poetică a limbii şi limbaj poetic cf. în lucrarea de faţă III b.3.

[*] "Toate abordările unei definiţii a literaturii care încearcă s-o reducă la o «utilizare» specifică a unui limbaj standard sau la o «funcţie» specifică a limbajului (Jakobson, 1960), trec cu vederea faptul important că ea este un *sistem lingvistic* specific, *în interiorul unei limbi L dar diferit de LN, descriptibil printr-o* gramatică

recunoaştere are nişte implicaţii teoretice; evidenţiate chiar de Barthes atunci când avansează exigenţa unei aprofundări a regulilor limbii literare ca introducere la o "*science du discours*": "*L'auteur, l'oeuvre ne sont pas le départ d'une analyse dont l'horizon est un langage; il ne peut avoir une science de Dante, de Shakespeare ou de Racine, mais seulement une science du discours. Cette science aura deux grands territoires, selon les signes dont elle traitera: le premier comprendra les signes inférieures à la phrase, tels les anciennes figures, les phénomènes de connotation, les «anomalies sémantiques» etc. bref tous les traits du langage littéraire dans son ensemble; le second comprendra les signes supérieures à la phrase, les parties du discours d'où l'on peut induire une structure du récit, du message poétique, du texte discursif etc.*"[3].

La rândul său Granger insistă asupra necesităţii de a distinge codurile *a priori*, aparţinând în parte limbii de comunicare şi în parte limbii literare ("*La notion du genre littéraire, quoique généralement plus floue que celle de grammaire, doit être considérée comme faisant partie, lorsqu'elle est efficace, des codage A PRIORI*") de cele *a posteriori* care se produc odată cu mesajul[4].

Teoretizarea, până azi cea mai avansată, asupra limbii literare ca sistem formal, sistem prezent în mod inconştient chiar şi la destinatarul unui text oarecare, care distinge, fie şi în grade diferite, între texte literare şi neliterare, este cea datorată lui van Dijk, care se ocupă cu perspicacitate de problema specificului limbii literare.

Indicând prin GN gramatica textuală generală şi cu GL pe cea a textelor literare, cercetătorul olandez ajunge la formularea $GL - GN = C$, unde C este ansamblul regulilor complementare proprii sistemului literar; la rândul său C cuprinde *CM* = serie de reguli ce modifică regulile gramaticii generale şi CS = serie de reguli

---

autonomă, dar nu independentă" (engl.).

[3] BARTHES, 1966, discuţia în întregime la p. 56—63. Despre *poétique* ca *science du discours*, cf. TODOROV, 1967, p. 8.

[4] GRANGER, 1968, p. 191—192.

specifice, care operează asupra unor categorii specifice (aliterație, rimă, lexic specific etc.). Schematic spus, C reprezintă ansamblul regulilor de transformare și de formare proprii limbii literare. Rezultă de aici că *GL* are o capacitate și o forță generativă cu mult superioară lui GN, scoțând la iveală prin aceasta diferența calitativă a limbii literare față de limbă în general : "*The difference thus also lies at the qualitative level: GL does not merely specify a more extentive language, it also provides more adequate structural descriptions*"[5].

Acesta este motivul pentru care, cum s-a spus mai sus, simpla aplicare de grile lingvistice în examinarea limbii literare lasă să ne scape proprietățile specifice și funcțiile semnice; dacă e adevărat că aliterații, soluții ritmice, tropi, paralelisme etc., se întâlnesc și în limba medie și la nivelul vorbit, ceea ce lipsește totuși în aceste cazuri este funcția constructivă, interrelată, tipică limbii literare. Vom mai adăuga la aceasta că interrelaționarea nivelelòr textuale în opera literară sau chiar în programele si în codificările genurilor literare tradiționale acționează ca artificiu de îndepărtare chiar și pentru enunțurile lingvistice bine construite din punct de vedere al lui GN (cf. III b.4.).

Competența așa-ziselor reguli complementare (C) aparține emitenților sau producătorilor de mesaje artistice; tot van Dijk folosește terminologia de *competence-system* sau *performance-system* opuși simplei *performance* prin care autorul produce devieri și transformări individuale, a căror apariție, după cum bine știm, își poate avea sursa în situații inconștiente sau conștiente, și care oricum cer investigări în interiorul unității textuale ca atare, cer așadar cercetarea specifică criticului. Se poate nota că eticheta *performance-system* se referă în mod clar la teoriile literare despre stiluri. Vom fi mai precauți decât van Dijk în ceea ce privește "competența secundară" a destinatarilor, întrucât acestora le poate scăpa, mai ales dacă opera nu le este contemporană, acțiunea

---

[5] VAN DIJK, 1972, p. 199.

"Diferența dintre ele există astfel la nivelul calitativ : *GL* nu numai că specifică un limbaj mai extins, ci și asigură descrieri structurale mai adecvate"*(engl.)*.

codurilor îndepărtate în timp și născute într-un sistem semiologic cultural diferit. (cf. II b.3).

LIMBAJUL ÎN PERSPECTIVA POEȚILOR

2. Dacă se trece de la universul teoreticienilor la cel al poeților și al reflecției lor asupra actului poetic, și în acest caz realitatea fenomenelor se îmbogățește și se nuanțează. Zanzotto, comentând recentul *Rimario* al lui Antonio Porta, pune în lumină faptul că nu e vorba acolo de un joc combinatoriu de rime fixat pe pagină, ci de o "verificare, făcută prin sondaje care ar putea fi prelungite la infinit, a consistenței *vii* a structurii lingvistice, simțite ca o imensă «aură de rezonanță» în care circulația semantică și cea semnică se condiționează, se sporesc, și se «descoperă» reciproc. Nu numai atât : în sincronie, după cum tocmai arată cercetările actuale, Porta prin exemplul său pare să propună existența unui «dicționar de rime» propriu oricărui individ legat de istoria individuației, prin coincidența aproape între formarea competenței lingvistice și structurarea eu-lui"[6]. Ceea ce echivalează cu a spune că complexul limbii, comune și literare, este simțit de artist ca un lucru ce are în sine o extraordinară virtualitate; e un tezaur de sugestii primordiale, de coagulări, de fenomene fonico-ritmice care se atrag, e o materie vie misterios orientată în țesătura căreia se mișcă artistul; și se mișcă după o lege individuală, care nu este altceva decât una dintre direcțiile posibile în care se pot actualiza virtualitățile limbii.

În afară de *Rimario* al lui Porta, în același articol Zanzotto ne mai oferă exemplul înșiruirilor de cuvinte cu *non-sense* ale lui Meneghello în *Pomo Pero*: "Tablele originare (Ur) ale acelei lumi care e satul Malo sunt date în texte formate din vocabule dialectale (în parte dispărute) care se atrag unele pe altele și se încheagă prin niște elemente ce par a fi doar omofonice și omoritmice, dar se dovedesc în cele din urmă a fi o împletire densă și chiar cerută de

---

[6] *Rimario* este editat în A. PORTA, *Week-end*, cu o Premisă de M. Corti, Roma, Cooperativa degli scrittori, 1974. A. ZANZOTTO, "Rime per l'io fantasma", *Corriere della sera*, 10 august 1975.

necesităţi interioare".

Sugestia specială pe care destinatarul sau cititorul o încearcă în faţa unor texte precum amintitul *Rimario* al lui Porta sau a strofelor lui Meneghello constă în a se simţi el însuşi într-un anume fel parte activă şi nu numai destinatar, adică implicat într-o operaţie poetică la care el poate colabora, într-o diseminare de semnificanţi şi semnificaţi pe care îi poate extinde şi amplifica sub regia propriului limbaj ale cărui virtualităţi le descoperă abia acum.

În această perspectivă e pusă în lumină nu atât deosebirea, ci legătura dintre limbă şi limbă literară, unde cea de a doua nu apare în funcţia sa de sistem codificant, ci în cea de catalizator al virtualităţilor incluse în cea dintâi.

COMUNICARE LITERARĂ ŞI LIMBĂ

3. Trecând de la consideraţiile de ordin general la acelea de domeniu istoric şi diacronic pragmatic, în Italia limba comună adică limba din viaţa reală, ce se investeşte în practica comunicativă, e de apariţie recentă, în timp ce aceea literară, de o longevitate excepţională, s-a constituit de-a lungul secolelor într-un sistem de comunicare culturală nu numai exploatat de scriitori, ci şi dotat cu o rezistenţă capabilă să consemneze treptat pentru viitor modelele trecutului. Un caz limită îl oferă rezistenţa ieşită din comun, de-a lungul secolelor şi al mutaţiilor sociale, a unui ideal (sau convenţie) de limbă literară toscană într-o literatură ca a noastră, cu nenumărate centre regionale. La acest nivel abaterea mesajelor artistice individuală nu poate fi măsurată fără a fi pusă pe fundalul secular al prodigioasei dogme lingvistico-literare. În secolul al XVI-lea codificarea formală de tip toscan sau florentin se impune ca normă autorilor din afara Toscanei; când Macchiavelli în *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* descrie situaţia celor din afară care "ar face bine să se întoarcă în Toscana; sau dacă-şi ţin cuvintele lor, să le şlefuiască şi să le lungească după obiceiul toscan, căci altfel nici ei nici alţii nu i-ar aproba", el caracterizează pe deplin fenomenul canonizării unui nivel, cel lingvistic, dintre multiplele instituţii literare: fraza "nici ei nici alţii nu i-ar aproba" e un indiciu sigur al unei situaţii în care

şi producătorii de mesaje şi destinatarii au un cod comun, care în acest caz are de-a dreptul un caracter normativ, justifică aprobarea sau dezaprobarea. Mai departe Macchiavelli îi dă lui Ariosto ca exemplu de imposibilitatea de a se scrie comedii bune în alt dialect decât cel toscan şi comentează: "De unde reiese că unul care nu e toscan nu va juca niciodată bine acest rol, deoarece dacă va voi să vorbească cu cuvintele lui de baştină, va ieşi o haină împestriţată formând o compoziţie jumătate toscană, jumătate străină (...) Dar dacă nu va voi să le folosească, neştiindu-le pe cele din Toscana, va face un lucru neîmplinit ce nu-şi va da perfecţiunea sa"; cazul lui Ariosto. Asistăm aşadar la fenomenul unei canonizări formale care cuprinde prin urmare nişte tabu-uri lingvistice (folosirea formelor regionale) şi în cazul unui scriitor de mărimea lui Ariosto condiţionat de astfel de tabu-uri la unul dintre nivelele în care se organizează opera sa de comediograf. Astfel în Italia frontul vocalelor şi consoanelor toscane a înaintat într-o adevărată procesiune, în timp ce pe margini ţopăiau şi tropăiau formele regionale. Chiar în interiorul nivelului lingvistic sau stilistic stabilitatea şi forţa de inerţie a sistemului literar variază de la gen la gen: codificarea limbii poetice, după cum se ştie, a fost mult mai tenace şi mai riguroasă decât aceea a prozei; iar poezia genului liric a întrecut cu mult orice alt tip de poezie. Şi iată că o primă utilizare a vocabulei "cod", indicând o tradiţie închisă şi parţial normativă de limbă poetică, nu se găseşte în Italia la un semiolog, ci la un experimentat filolog care l-a utilizat în ceea ce priveşte limba poeziei siciliene, Santore Debenedetti în studiul despre Stefano Protonotaro[7]. Şi avea şi de ce, poezia siciliană oferind chiar primul exemplu de cristalizare a limbii literare: unei tematici atât de fixe, încât permite astăzi redactarea repertoriilor de topoi, motive şi funcţii simbolice, îi corespunde pe plan formal o reţea precisă de codificări lingvistice (nivelele fonic, fonico-ritmic, sintactic, metric, lexical), care prin multe caracteristici ale sale a străbătut printr-o acceptare unanimă secolele.

Numai în secolul al XIX-lea s-a ivit conştiinţa necesităţii de a

[7] S. DEBENEDETTI, "Le canzoni di Stefano Protonotaro: P.I. La canzone siciliana", în *Studi Romanzi*, XXII, 1932, p. 5-68, la p. 36.

transfera limba literară la un nivel comunicativ care să fie frecventat de către o vastă realitate socială, şi nu de către un public elitar. Un alt pas au făcut ulterior poezia şi proza contemporană nouă, dar între timp îl făcuse şi limba italiană medie tinzând să devină mijloc general de comunicare socială, încât astăzi unii scriitori oferă exemple de respingere destul de radicală a limbii literare de tradiţie, ca limbă ce vieţuieşte peren, încărcată de istorie, pe o scenă: codurile ei îşi configurează expresii specifice de clasă socială reductive prin funcţia lor ordonatoare şi măcar în parte, de disimulare şi de camuflare a unei ideologii. Acest lucru dă cale liberă diferitelor procese şi schimbă raporturile dintre scriitor şi limbă: pe de o parte avem întoarcerea la cursul mijlociu al limbii vorbite, cotidiene, pe de alta la universul frapant al limbajelor sectoriale[8] şi de *mass-media*.

În primul caz noţiunea de limbă cotidiană trebuie bine precizată de fiecare dată când ea intră în limba scrisă şi se încarnează într-un stil[9]. Deja Blanchot observa cum limba cotidiană "comunicându-ne iluzia imediatului, în timp ce ne dă doar obişnuitului, are puterea de a ne face să credem că imediatul ne e familiar"[10]; la acest fenomen propriu limbii medii se adaugă agravanta particularitate a exploziei zilnice a standardului, a consumismului lingvistic, împotriva căruia Lefebvre se ridică adesea şi insistă cu patimă[11]: în societatea de consum limba "se fetişizează, în loc să se refere la ceva – conţinut, praxis, date sensibile – discursul devine referenţial pentru nişte grupuri care nu mai au altă legătură decât flecăreala, deoarece nimic nu le pune în relaţie cu activitatea producătoare sau creatoare". Limba medie poate aşadar să treacă prin riscul de a nu avea îndărătul ei o realitate imediată, ci falşii referenţi ai realităţii tehnologice; se ajunge astfel la paradoxul prin care într-o epocă în care se teoretizează spasmodic comunicarea, în realitate tocmai comunicarea autentică dintre oameni, tocmai pactul natural al

[8] *I linguaggi settoriali*, 1973. *Italiano d'oggi*, 1974.
[9] RIFFATERRE, 1960.
[10] BLANCHOT, 1955, p. 26.
[11] LEFEBVRE, 1966, p. 265. Cf. şi ROSSI-LANDI, 1972, p. 201—204.

comunicării slăbeşte până la amuţirea în limbajului standard.

Poetul ştie că astăzi în teritoriile limbii medii nu există urcuşuri prăpăstioase, ci străzi deja asfaltate; de aceea raportul său cu limba nu poate fi nemijlocit, cere operaţii care se desfăşoară în două direcţii proeminente: într-una el poate tenta recuperarea, în ciuda ieşirii din memoria vorbitorilor, a acelor virtualităţi înscrise în materia vie a limbajului, a acelor dispoziţii fugare despre care s-a vorbit mai sus la par. 2, şi astfel să actualizeze marea *funcţie lingvistică şi ideologică a comunicării poetice*[12]. În cealaltă produce printr-un calcul convenabil demistificarea sau îndepărtarea lingvistică faţă de codificările formale ale limbii. Această a doua atitudine cuprinde şi recurgerea de către artist la falsele delicii ale limbajelor sectoriale, la gargara mass-media, un univers care a recuperat prin diferite găselniţe formale, printr-o întâmplare, tocmai acele elemente ale tradiţiei literare a trecutului în faţa cărora artistul a ajuns să stea la îndoială. Wandruszka a numit printr-un cuvânt aproape neverosimil aceste elemente poetolecte, concurente ale *tehnolectelor* şi *sociolectelor*[13]. Această operaţie a artistului nu îmbracă, desigur, un aspect de noutate: Mallarmé însuşi zicea că-i serveşte burghezului cuvintele pe care acesta le citea zilnic în jurnalul său, dar că i le serveşte într-o *combinaison déroutante*. O asemenea derută serveşte la perturbarea cu profit a conştiinţei lingvistice a destinatarului; şi iată-l pe Zanzotto notând, în articolul citat mai sus despre micul său poem *Gli sguardi i fatti e senhal*: "(. ..) dacă în acest mic poem sunt retrăite şi «reîncorporate» numeroase mituri - care au reprezentat cu adevărat nişte constante ale psihicului colectiv uman, sunt în plus, în prim plan, împrejurări tipice ale consumului înspăimântător şi terifiant de cuvinte şi de imagini care are loc astăzi". Astfel încât, în

---

[12] J. ONIMUS, „Ruptures et interfénces dans le langage poétique", în *Degrès*, 1973, p. e1-e9, face aluzie probabil la ceva analog, când scrie: "*On sait comment l'écriture poétique s'est libérée du carcan des règles pour se rapprocher du langage oral, émotionnel, qui est sans doute son langage original*".

[13] M. WANDRUSZKA, „La lingua quale polisistema socio-culturale", în *Italiano d'oggi*, 1974, p. 3—17.

legătură cu acea "bălăceală de flecăreli inutile", oferită de cinema și televiziune, el își închipuie planeta înconjurată de "o sferă de excremente de celuloid și de felurite *tapes*-uri, cu viziuni și *bla-bla-uri* îmbălsămate în ele". La fel, în poezia lui Antonio Porta limba este uneori consemnată ca vorbire care nu e nici conotativă, nici denotativă, ci ca pură și superfluă rumoare.

Când niște transformări profunde ale ideologiei și contextului social acționează atât de radical la nivel expresiv (limbă literară și limbă în general), aceasta înseamnă că însuși conceptul de literatură a intrat în criză; fenomen ce se află în plină activitate astăzi (cf. I.4; V.3).

CODURI ȘI REGISTRE SAU "SCRIITURI"

4. Activitatea lingvistică a scriitorului se poate imagina pe un plan general ca un joc îndrăzneț de balans între propriul limbaj individual sau idiolect, limbă și limba literară, absorbită de contextul epocii și de lecturile textelor din trecut. Ar fi util să ne oprim acum asupra acesteia din urmă, care în Italia, din motivele istorice consemnate mai sus, reprezintă un capital cu cifră destul de amețitoare. Desigur nu voim să ne cufundăm aici în marea bibliografiei despre limba literară, datând mai ales din momentul criticii stilistice și fiind reperabilă în legătură cu diverse epoci în orice manual, ci mai mult să identificăm esența problemelor în raport cu o interpretare semiologică a comunicării literare.

Limba medie și limba literară reprezintă două înscrieri diferite ale situației istorice în limbaj, așadar două modalități de actualizare a semnelor lingvistice; în fața cărora stă libertatea de alegere a scriitorului. Trecând cu vederea raportul dialectic de acceptare, contrast, aluzie, refuz al autorului față de limba literară se întâmpină riscul de a pierde o parte din semnificatul nou al textului; aceasta e una dintre dimensiunile de ordin critico-semiologic, nu numai lingvistic, întrucât faptul că unii autori urmează căile oficiale, iar alții zboară în libertate are o funcție semnică deosebită.

În limba literară posibilitățile semnificative și comunicative se actualizează altfel decât în limbă, nu numai din motivele generale

şi structurale expuse mai sus (par. 1), ci pentru că limba literară e un sistem conotativ cu acumulare diacronică: vocabula, sintagma sau stilemul nu numai că sunt conotate în ele însele, ci au un plus semantic, un *surplus* de semnificaţie care le vine din contextele artistice precedente în care s-au actualizat: să ne gândim la încărcătura evocatoare căpătată de adjectivul *vago* (rătăcitor, nestabil) în tradiţia poetică italiană de secole sau la adjectivul *ermo* (singuratic, solitar), după utilizarea lui leopardiană. O formă frapantă de acumulare diacronică o constituie codificările limbii litere; schematizând, sub rezerva excesivităţii care există în orice schemă, în interiorul limbii literare se pot distinge:

1) Coduri stilistice cu sferă bine delimitată, proprii diverselor genuri literare şi epoci, ce reprezintă vitalitatea spaţio-temporală a unor constante formale structurate în raport cu tematici specifice (cf. mai jos, cap. V); acest raport fix şi de la teme către forme şi de la forme la teme, permite folosirea termenului de "cod".

2) Subsisteme formale consolidate, registre, sau scriituri sau stiluri, a căror apariţie, existenţă şi moarte e condiţionată de o dialectică a fenomenelor socio-culturale. După cum a ilustrat în chip magistral Auerbach în *Mimesis*, există ca urmare transmigrarea de-a lungul timpului a unei serii întregi de fapte lingvistice, de pe planul unui stil, pe cel al altuia: de pildă, în limbile şi literaturile antice parataxa aparţine stilului umil, având mai mult un caracter comico-realist decât sublim, în timp ce în *Chanson de Roland*, ca şi în tradiţia autonomă a *Bibliei*, componentele paratactice cu forţa lor de blocuri sintactice independente, constituie structura sintactică a stilului înalt, sublim[14]. Totuşi, investigate în secţiune sincronică, stilurile, ca şi scriiturile în sensul barthian, prezintă un caracter de închidere, fapt ce l-a făcut pe Barthes să scrie : "Se va găsi deci în orice scriitură ambiguitatea unui obiect care este în acelaşi timp limbaj şi constrângere; în adâncul scriiturii e o «circumstanţă» străină limbajului, ceva ca o privire cu o anume intenţie, care deja nu mai e cea a limbajului"[15].

---

[14] AUERBACH, 1946, p. 115.

[15] BARTHES, 1953, p. 34. Despre teoriile stilistice ale lui Barthes

La cerinţele oricărui autor stilurile sau registrele sau tipurile de scriitură au răspuns întotdeauna oferind ceva în acelaşi timp mai organizat şi mai schematic decât textele pe baza cărora s-au format, ceva asemănător unui model formal. Acestor tipuri de scriitură li se datorează prezenţa unor mărci uşor de recunoscut în operele care aderă la ele; adică elementele care provin dintr-un tip de scriitură sau registru (fie ele fonetice, morfosintactice sau lexicale) poartă cu ele, împreună cu conţinutul semantic, o "informaţie suplimentară de registru"[16]: în domeniul foneticii un exemplu ar putea fi persistenţa de-a lungul întregului secol al XIX-lea în poezia lirică a formelor nediftongate *foco, loco*[*] etc., pe când proza oferă formele diftongate existente şi în multe dintre graiurile regionale. Un efect lingvistic conştient poate fi totuşi obţinut prin practici din afara registrului: sunt cele pe care Riffaterre le numeşte *nonce-standards* sau moduri de structuri convenţionale cu efect de îndepărtare, de pildă forme aulice, de stil înalt, incluse în texte parodistice.

3) Acel mare cod al conotaţiei sau produs de hiper-codificare, care este retorica[17], ale cărei reguli şi practici formale au străbătut secolele prin capacitatea de adecvare la diverse conţinuturi; după cum observă Bice Garavelli Mortara: "Faţă de gramatică *(ars bene loquendi)* care fixa normele vorbirii corecte pe baza «autorilor buni», dar nu furniza nici un alt criteriu pentru studierea textelor,

---

cf. BARBERI SQUAROTTI, 1972, p. 21—22.

[16] WANDRUSZKA, art. cit., în *Italiano d'oggi*, 1974, p. 72.

[*] În limba italiană de azi — *fuoco, luogo* (foc, loc — *n.t.)*.

[17] ECO, 1975, p 344—358. Pentru o istorie şi o bibliografie a retoricii trimitem la FISCHER, 1973, p. 134—156. Cf. între altele V. FLORESCU, *La retorica nel suo sviluppo storico*, Bologna, Mulino, 1971 (opera în original românesc datează din 1960). G. PRETI, *Retorica e logica: le due culture*, Torino, Einaudi, 1968. R. BARILLI, *Poetica e retorica*, Milano, Mursia, 1968. G. VASOLI, «La nouvelle rhétorique» din Perelman", în *Attualità della retorica*, 1975, p. 13—36. R. BARILLI, "Retorica e narativa", *ivi*, p. 37—54. R. BAEHR, "Retorica rediviva ?", *ivi*, p. 89—100. Cf. între altele J. DUBOIS, F. EDELINE, J. M. KLINKENBERG, P. MINGUET, F. PIRE, Hç. TRINON, *Rhétorique génerale*, Paris, Larousse, 1970.

limitând analiza la cuvinte şi fraze, retorica, ocupându-se de stil cu scopul de a da precepte, ajungea să descompună şi să definească mecanismele discursului şi să traseze un fel de planuri globale pentru structurarea conţinutului"[18]; de unde retorica ce stă la baza nu numai a teoriei stilurilor, dar şi a existenţei concrete înseşi a anumitor tipuri de scriitură.

Astăzi s-a întâmplat totuşi ceva nou. În contextul cultural contemporan prezenţa şi funcţia retoricii sunt puternice, chiar obstinate, dar cu caracteristici diferite faţă de trecut. Deocamdată s-a reînnoit domeniul teoretic: că aşa-numita *nouvelle rhétorique* descinde din cea clasică, dar se deosebeşte de aceasta prin perspective logico-filosofice, sociologice şi prin trăsături constitutive, s-a demonstrat chiar recent prin studiile lui Vasoli despre *Traité de l'argumentation,* al lui Perelman, şi al doamnei Olbrecht-Tyteca (cf. bibliografia la nota 17). Nou este de altfel şi contactul ce s-a instituit între aceste cercetări şi teoriile generale ale gramaticii textuale (cf. capitolul "Semantic Operations. Processes of Metaphorization", în van Dijk, 1972), ca şi între ansamblul cercetărilor teoretice şi aplicarea în domeniul semiologic, la faptele literare şi la nivelele lor constitutive. De aici a rezultat ca urmare proiectul unui catalog explicat al figurilor retorice (citata *Rhétorique générale* a grupului din Liège); desigur, lucrurile sunt mai complexe şi pentru că, după cum se ştie, orice figură retorică îşi are mica sa problemă homerică, aflată încă în discuţie.

E cazul aşadar să ne întrebăm dacă se regăseşte în realitatea lingvistică contemporană (limbă şi limbă literară) un corespondent al acestei reînnoiri a interesului pentru retorică pe plan teoretic şi critic. Răspunsul ni se pare foarte diferit după cum întrebarea se proiectează asupra producţiei literare sau asupra aceleia (scrise sau orale) legate de limbajele sectoriale. Literatura de astăzi nu permite răspuns univoc: recent Baehr în articolul "Retorica rediviva ?" (cf. nota 17) încheie o scurtă confruntare între utilizarea formelor retorice în *nouveau roman*-ul francez şi în narativa italiană cu un bilanţ în favoarea acesteia din urmă; în linii mari ni se pare posibilă

---

[18] GARAVELLI MORTARA, 1974, p. 33.

afirmaţia că raporturile dintre scriitorii în viaţă şi modelele retorice tradiţionale nu sunt paşnice: rupturii şi refuzurilor din partea unora (cf. I. 4, IIIa. 6) le corespunde recuperarea izbitoare a unor structuri de-a dreptul manieristice de către alţii (cf. V.6). În schimb, modelele retorice şi-au extins influenţa într-un mod adesea cu mult superior asupra diferitelor teritorii ale comunicării sociale în aşa măsură încât studiul anumitor limbaje sectoriale, ca cel al politicii, publicităţii, sportului etc. se realizează în bună parte printr-o cercetare asupra aplicării unor astfel de modele.

Efectul diferit la nivel literar şi la nivel pragmatic pune în lumină conexiuni fundamentale între fenomenul retoric şi situaţia socială. Posibilităţile pe care regulile retorice le oferă traducerii în fapt a funcţiei conative a limbii, adică a tuturor formelor de persuasiune subtilă, explică această coborâre de azi a retoricii în sfera pragmatică; punerea unor îngrădituri retorice în jurul enunţurilor despre lucruri e de folos dacă înţelegem să le ascundem[19].

Astfel se verifică în privinţa retoricii ceea ce se observă în legătură cu genurile literare (cf. I.IV, V.3), criza de funcţionalitate pe plan artistic, adică la nivel înalt şi sporirea ei în comunicaţiile de masă sub formă de abordări expresive şi goale de conţinut. Ar fi poate simplist să creăm în acest caz omologii structurale gen Goldmann între istoria societăţii şi schimbarea funcţiei retoricii, chiar dacă istoria, după cum nota încă din 1967 Barthes[20], modifică în mod subtil ritmul transformărilor formale şi, adăugăm noi, locul evenimentului sau al nivelului social. Pentru a conchide pe scurt, în planul consumului se regăseşte perpetuarea modelelor tradiţionale prin intermediul prezenţei frapante de figuri de gândire şi de cuvânt, în timp ce în limba literară ceea ce interesează sunt utilizările tradiţionalului în afara normei şi transformările sale.

---

[19] *Linguaggi settoriali*, 1974, şi mai ales studiul lui Eco despre limbajul politicienilor. Cât despre sporirea funcţiei conative cf M. CORTI, "Per una nuova prospettiva nello studio del linguaggio pubblicitario", în *Italiano d'oggi* 1974, p. 57—66.

[20] R. BARTHES, "L'analyse rhétorique", în *Littérature et société*, 1967, p. 30—45.

Structurilor retorice ale limbii literare, înțeleasă diacronic, li se datorează de altfel faptul că un anumit număr de figuri, sintagme și stileme, adevărate mărci retorice, au dobândit o putere semnică autonomă atât de mare, încât să circule în spații și timpuri diferite independent de registrul sau codul stilistic sau simplul text în care s-au născut. În acest sens Cohen oferă exemplele acelor *figuri uzuale*, "unde formă și substanță, raporturi și termeni sunt scontate dinainte. Astfel în expresia *flamme si noir* (Racine), avem o formulă îndrăzneață în aparență, dar care în realitate nu poartă nici urmă de invenție. *Flamme* pentru *amour*, *noir* pentru *coupable* sunt în acea epocă de uz curent: inteligibilitatea este imediată pentru publicul cult"[21]. Numai că, în timp ce pentru Cohen expresia "figură uzuală" ar fi o contradicție terminologică, întrucât "uzualul este negarea abaterii", în termeni mult mai proprii Genètte[22] afirmă validitatea distincției în sfera retoricii între "figuri uzuale" și "figuri de invenție", întrucât abaterea se definește prin opoziția față de semnificația literală, nu din opoziția față de uzanță; fapt confirmat de întreaga istorie a retoricii și a limbii literare. Metaforele tradiționale, lipsite de acum de forța originară pe care metaforizarea o produsese în interiorul unui context, ajung să constituie ceea ce van Dijk definește, ca și Chafe și Des Tombes, drept un "*literary lexicon*"[23] comparabil cu un "*idiomatic or «performance» lexicon*". Încă lipsește o istorie a limbii literare italiene care să stabilească relații între tipologia stilistică și microstructurile retorice migratoare și să dea pe cât posibil niște indici de frecvență a lor.

Ansamblul mărcilor retorice, ca și, mai general, cel al materialului retoric tradițional și al elementelor stilistice codificate, e foarte important pentru efectele comunicării literare deoarece înlesnește contactul text destinatar; oferind prezența a ceva deja cunoscut alături de noutatea mesajului, favorizează într-adevăr primul grad al comunicării literare.

---

[21] COHEN, 1971, p. 69.
[22] GENETTE, 1969, p. 107.
[23] VAN DIJK, 1972, p 249.

ANALIZA SINCRONICĂ ŞI DIACRONICĂ A LIMBII LITERARE

5. Unul dintre postulatele lui Doležel în "Zur Statistische Theorie der Dichtersprache"[24] afirmă că structura lingvistică a unei opere cere examinarea la nivel fie sincronic, fie diacronic, deoarece limbajul poetic al unui text produce deformări nu numai asupra limbii contemporane lui, ci şi asupra tradiţiei de limbă literară care îl precede: "*Die Explication der Sprachstructur eines literarischen Werkes, einer literarischen Schule oder Epoche kann nur durch die Verbindung der syncronischen Analyse mit der historischen (diachronischen) Analyse gegeben werden*"*. Pe lângă cercetarea textuală, analiza la nivel sincronic şi diacronic a limbii literare e indispensabilă în deducerea înseşi a principiilor sistemului literar, întrucât constantele sale formale, fapt perceput încă de formaliştii ruşi, îşi schimbă funcţia în decursul timpului, drept care codificările se transformă până ajung să dispară cu timpul, cu excepţia unor eventuale recuperări ulterioare. Cu cât codul formal e mai puternic şi are o mai largă acţiune într-un sistem, cum este cel retoric, cu atât e menit să dureze mai mult, în timp ce codificările legate de un singur gen literar (poezia bucolică, să zicem) sunt supuse unei uzuri relativ accelerate. Problema va fi reluată în cap. V în legătură cu discuţia despre genurile literare, drept care aici vom da doar o exemplificare sumară, extrasă dintr-o secţiune sincronică a limbii literare, respectiv cea italiană din secolul al XV-lea. Latina, care dintotdeauna a dormitat ascunsă în italiană, se deşteaptă pe deplin în această epocă, astfel încât una dintre inovaţiile determinante constă în noua utilizare literară, în cuprinsul limbii italiene, a unei serii întregi de latinisme fonetice, morfologice, sintactice, lexicale, dospite şi crescute sub acţiunea mişcării culturale celei mai

---

[24] În *Mathematic und Dichtung*, 1965, p. 275—293 ; citatul la p. 279.

* "Explicaţia structurii lingvistice a unei opere literare, a unei şcoli sau epoci literare poate să fie dată numai prin îmbinarea analizei sincronice cu analiza istorică (diacronică)" *(germ.)*.

puternice a secolului, Umanismul.

Se verifică atunci două fapte fundamentale: 1) intrarea noului material şi a noilor funcţii lingvistice schimbă organizarea relaţională a unităţilor precedente care constituiau sistemul limbii literare fapt pentru care ajunge să se producă o deplasare coaxială a raporturilor în interiorul sistemului (se eclipsează, de pildă, multe forme din Trecento). 2) Fie codurile stilistice cu sferă delimitată (genuri literare), fie marile subsisteme formale consolidate, stiluri sau registre (pentru această distincţie vezi mai sus la par. 4.) fac uz de latinisme într-un mod specific, conferindu-i o funcţie semnică specifică. De exemplu, în genul bucolic nu numai că pătrunderea în masă a latinismelor creează o serie de rime proparoxitone, săltăreţe, prin aceleaşi cuvinte de la un text la altul *(àngere, bàculo, vètera* etc.) adică transformă organic nivelul ritmico-metric după o strategie de compunere a poeţilor, care este şi fonico-ritmică, dar aceste vocabule latine, tocmai pentru că sunt introduse prin contrast cu lexicul bucolic, devin purtătoarele unui semnificat simbolic (păstor = umanist), dobândind un nou grad de semnicitate[25]. Eglogele pot deveni astfel purtătoare ale unui discurs simbolic de natură politică, aşadar ale unei semantici cu mai multe trepte, la mai multe nivele izomorfe (cf. IV, 4).

În schimb, în petrarchismul secolului al XV-lea implantarea latinismelor în limba poetică bine codificată prin ea însăşi, slujind ca model, are funcţia de a crea un eclectism de esenţă, în care Petrarca nu mai este singura componentă a petrarchismului ca atare; latinismele sunt din când în când simptome sau semnale ale unei noi poetici[26].

Nu e uşor să distingem în cele două exemple date ce anume revine poeţilor înşişi şi ce ţine de acea sferă de referinţă exterioară textului care este limba literară, cu motivaţiile ei socio-ideologice; e indispensabil aşadar să nu avem în vedere în fiece text ceea ce continuu se poate numi "figură opozitivă", adică raportul dintre un enunţ prezent în text şi celelalte enunţuri posibile oferite de tradiţia literară, cu alte cuvinte cadrul prezenţelor şi al absenţelor, care e,

---

[25] CORTI, 1968.
[26] CORTI, 1956, *pp.* XLI—XLIX.

cum s-ar spune, cel al opțiunilor. Pentru scopul discuției noastre, ceea ce contează mai mult este funcția diferită a constantei latinism în mai multe tipuri de codificare pe plan sincronic.

Dacă se trece la planul diacronic, se vor înmulți desigur exemplele de constanță a formelor cu schimbare de funcție: invarianta marchează limita inferioară de pertinență a acelei lucrări colective a scriitorilor care va schimba funcția. A se lua, de exemplu, filonul expresionist, unde invarianta este limba compozită (încrucișare de latinisme, arhaisme, forme dialectale, forme aulice și populare, tehnicisme), care se acumulează istoricește în cursul vital al filonului expresionist și se adaptează diferitelor contexte socio-culturale. Gadda vorbește cu pătrundere despre o dezvoltare care depășește limitele personalității și ne dă prilejul să ne gândim la o istorie a literaturii în sens colectiv[27]. Or, numeroase studii despre filonul expresionist (Contini, Segre etc.) permit aprofundarea fenomenului prin care din secolul al XIII-lea (*Contrasto* de Cielo d'Alcamo) până în secolul al XVI-lea (Folengo, Ruzzante), în secolul al XIX-lea (Scapigliati) și până azi (Gadda și gaddienii) scriitorii pe de o parte operează devieri în relațiile reciproce ale registrelor, adică inovează la nivelul procedurii, pe de altă parte conferă compozitului o funcție diferită în text și deci în mesajul de idei adresat destinatarilor. La Folengo, de pildă, va frapa îmbogățirea pe planul construcției invariantei (= limba compozită): a se vedea jocul combinatoriu al trăsăturilor dialectale, luate când din graiul padan sud-estic, când din graiuri foarte locale (mantovan, brescian, bergamasc etc.) amestecate cu limba literară italiană din secolul al XVI-lea și cu o latină foarte mobilă[28] sau la funcția eminamente ideologică a expresionismului din secolul al XIX-lea al lui Carlo Porta[29]. Ultim și foarte recent exemplu, *Horcynus Orca* de Stefano D'Arrigo[30], poem epic în proză, mai mult baladă modernă decât roman, în care combinatoria

---

[27] GADDA, 1958, p. 78.

[28] Dintr-o cercetare în curs de tipărire a Silviei Isella.

[29] Cf. Introducerea lui D. Isella la C. Porta, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1975.

[30] Milano, Mondadori, 1975.

elementelor formale ale liniei expresioniste (limbă aulică, latinisme, diferite graiuri siciliene din zona istmică) are funcţia de a da un corp lingvistic stratificării mitico-istorice, păgâno-creştine a civilizaţiei marinăreşti a Siciliei, insulă-scenă a marii epopei. O distanţă cosmică faţă de expresionismul din *Contrasto* de Cielo d'Alcamo.

INOVAŢIA LINGVISTICĂ A SCRIITORULUI

6. Răsturnând unghiul de perspectivă, vom putea să ne punem problema incidenţei inovaţiei lingvistice. a scriitorului asupra celor două sisteme, cel al limbii şi cel al limbii literare. Primul tip de raport e mai puţin perceptibil în mod direct, deoarece soliditatea codificată a sistemului face ca inovaţia individuală să acţioneze foarte lent şi prin diferite medieri, în afară de perioadele de excepţie, cum poate fi cea a secolului al XIX-lea în ceea ce priveşte soluţia manzoniană a limbii. În schimb, în sfera limbii literare fermentul inovator poate intra rapid în circuit: el ia proporţii în istoria limbii literare până când drastica acţiune de ruptură a unui scriitor sau a unei mişcări de avangardă reuşeşte să facă repede şcoală; se nasc imitatorii şi "genul de ruptură", dacă ni se permite acest oximoron, e bun apărut. Trimiţând la cap. V pentru o aprofundare a problemei punerii în criză a codurilor de către scriitorul autentic, am dori numai să semnalăm aici chestiunea, oferind două cazuri limită ale raportului limbaj al artistului – limbă literară.

Dante, care trăieşte într-o epocă de puternice codificări literare şi de existenţă robustă a teoriilor stilurilor, pe plan teoretic le acceptă importanţa, aproape o etalează *(De vulgari eloquentia)* şi o repetă în Scrisoarea către Cangrande della Scala, posterioară *Divinei Comedii;* dar fiind un scriitor de primă mărime tocmai în *Divina Comedie* violentează legile îngrăditoare ale stilurilor şi inovează profund într-un fel de contrast cu limitările teoretice ale repartiţiei stilistice. În acest sens Auerbach[31] atrage atenţia că Benvenuto da Imola deja a atins această problemă în comentariul

[31] AUERBACH, 1946, p. 192—196.

său, acolo unde, după ce explică împărțirea tripartită în stil tragico-ilustru, mijlociu-polemico-satiric, umil-comic, conchide că în *Divina Comedie* se află toate acestea. Or, Dante e un scriitor, cum bine a spus Petrocchi[32], care întotdeauna "știe ce gândește și ce face"; tocmai prin aceasta el este o foarte înaltă mărturie a felului în care un mare scriitor nu poate să nu tulbure pacea apelor literare, adică acele norme publice ale scrisului, pe care totuși era convins că le-a acceptat. Legile formale ale operei se impun canonizării stilistice cu forță diferențiatoare și Dante ajunge să se simtă în inovație ca în elementul său, fapt ce a fost relevat cu pătrundere de către Mandelștam în jurul anilor '30, în câteva pagini splendide din *Discorso su Dante*[33]: "Cu mult înainte de Bach, când încă nu se fabricau orgi monumentale, ci numai prototipuri foarte modeste, embrioni ai viitoarei minuni, când cetera acompaniată de vocea umană era încă instrumentul de bază, Dante a știut să construiască în spațiul verbal o orgă nemăsurată și puternică, la care era capabil să dea concerte capricioase, folosind toate registrele posibile, suflând în foaie, făcând să urle sau să gângurească toate tuburile".

Fenomenul de rupere a convențiilor stilistice de către un mare scriitor a fost deja investigat pe plan semiologic de către Lotman (1970); ceva diferit și, în acest punct al discuției noastre, ceva relevant pentru cazul dantesc, este duplicitatea de program, teoretică pe de o parte, și poetic-creativă pe de alta; cum s-ar spune, un act prin care teoreticianul se înscrie în tradiție, iar poetul o depășește. Probabil, dacă se acceptă distincția operată de van Dijk între macrostructurile formale de nivel profund ale unui text (în sensul lingvistic al adjectivului) și microstructurile de suprafață, fidelitatea lui Dante față de regulile stilistice are loc la primul nivel; iar polifonia, pentru a rămâne la imaginea muzicală a lui Mandelștam, la al doilea, fapt condiționat de rațiuni contextuale. Așadar în operă există macrostructura coerentă care se manifestă prin intermediul unor structuri locale discontinui, de la marea forță inovatoare până la efecte fie ale textului, fie ale tradiției limbii literare.

---

[32] PETROCCHI, 1969, p. 244—245.
[33] MANDELȘTAM, 1967, p. 137.

Al doilea exemplu, care faţă de primul e un *parva componere magnis**, oferă un raport răsturnat între reflecţia teoretică şi creaţie şi numai prin aceasta ne este permis să-l abordăm. Va fi vorba, aşadar, de o puternică conştiinţă teoretică a necesităţii ruperii convenţiilor literare şi, tocmai datorită acestui lucru, de o cantitate necorespunzătoare de efecte inovatoare. Este cazul neoavangardei italiene a anilor '60: devastare fecundă în sistemul lingvistico-literar, punere în criză a codificărilor, duel cu întreaga materie lingvistică, literară şi neliterară, în care se observă numai prelungirea normativităţii trecutului. Motivele sunt clar recapitulate la distanţă în timp de către Guglielmi: "Rupturile logice, sfărâmările sintactice demonstrează că suntem în prezenţa unei regresiuni simbolice de la ordinea logico-sintactică în care cuvântul practic şi dialectic se cristalizează transformându-se în «adevăr» sau în sublimare ideologică, la ordinea semantică, adică la acele semnificaţii informale, în parte inconştiente, care se supun cu totul altei logici decât cea comunicativă şi că sublimările ideologice nu mai ajung pentru a conţine şi a subordona. Avangardele descind prin gradele de alienare din limbaj şi pun problema schimbării lumii (măcar *changer la vie)*"[34]. Din motivele de mai sus scriitorii neoavangardei sunt cu toţii mai puţin capabili de construcţie decât de opusul ei, utilizează în mod anormal vechile coduri mai degrabă decât să creeze unele noi, demistifică, contestă, sunt eversivi; coincidenţa dintre teoria lucidă şi *praxis*-ul

* Lucru de mică însemnătate (vezi "*componere parva magnis*", *Virg.* = a compara cele mici cu cele mari" ; lat. - N.T.).

[34] GUGLIELMI, 1974; despre *antiliteratură*, p. 16—21: citatul la p. 16. Cf. şi GUGLIELMI, 1967, cap. "Idea e ideologia della letteratura moderna".

poetic se află aici la temelia imposibilității de a crea. Părți memorabile în aceste texte sunt atunci chiar limba literară și limba, ambele supuse unui proces radical de contestare, de probă categorică a realității lor[35].

[35] M. CORTI, „La lingua e gli scrittori, oggi", în CORTI, 1969, p. 93—108 (art. datează din 1965).

III.b

"SPECIFICUL" LIMBAJULUI POETIC

POEZIE ŞI PROZĂ

1. În practica textuală nu pare posibilă punerea unei granițe, a unui tampon între texte poetice şi nepoetice, atât de infime sunt trecerile de la non-poetic la poetic, atât de anevoios e să stabileşti când anume ceva începe să devină poetic, chiar dacă se ştie că pe plan teoretic un criteriu distinctiv există. De aceea e profitabil să ne îndreptăm discuția către ultimele inele ale unui lanț ipotetic de texte cu adresă directă către poezie, iar dintre acestea să optăm pentru textul poetic în versuri, chiar dacă teoretic nu există excludere pentru poemele în proză şi pentru proza poetică, categorii ce nu se regăsesc în clasificarea lui Cohen[1], unde "poemul în proză" e făcut să coincidă cu "poemul semantic", adică cu textul ce lasă neutilizat aspectul fonico-timbric al limbii, aspect determinant însă în mesajul poetic. Cohen rămâne prin urmare ancorat în chip curios de vechea şi simplificatoarea distincție între texte în versuri şi texte ce nu sunt în versuri. În schimb trebuie să intre în discuție acea specie de aparentă proză, aşa-zis poetică sau proză artistică, a cărei caracteristică constă în a acorda paritate de drepturi, egalitate absolută sunetului şi sensului, semnificanților ca şi semnificaților, fapt ce nu ține de tipologia prozei propriu-zise. Să-l ascultăm pe Zamjatin: "În ce anume constă diferența dintre proză şi poezie? Poeții, versificatorii îşi revendică şi acum privilegiul de a constitui un conclav artistic aparte. Pentru mine însă e clar: între poezie şi proză artistică nu e nici o diferență. Sunt unul şi acelaşi lucru.[...] A fi maestru autentic în sfera prozei

[1] COHEN, 1966, pp. 36—38.

artistice e tot aşa de greu ca şi a face o călătorie interplanetară"[2]. Dreptate îi dă, de pildă, *Arcadia* lui Jacobo Sannazaro, a cărui proză e un caz atât de frapant de măsură fonico-timbrică organizată structural, interacţionând cu nivelul semantic şi încă în aşa fel încât să semantizeze trăsăturile timbrice şi ritmice ca în orice text poetic ce se respectă, proza din Arcadia este chiar mai mult poezie decât eglogele încadrate în ea. Un mare arhetip de proză lirică este cea din *Vita Nova* de Dante[3].

În orice caz nu se poate nega, iar arhiva mnemotehnică a fiecăruia o poate confirma, că raportul proză-poezie se stabileşte prin criterii foarte diferite de la o literatură la alta şi de la o epocă la alta, cum a arătat deja Lotman[4].

AVANTEXTUL POETIC ŞI DUBLA INTRARE ÎN JOC

2. Despre ce vorbim când vorbim de limbaj poetic? Problema fundamentală ce se pune în mod constant din cele mai îndepărtate timpuri ale reflecţiei teoreticienilor indieni şi până astăzi se manifestă sub un dublu aspect 1) care sunt trăsăturile specifice ale limbajului poetic? 2) există vreo diferenţă calitativă a acestuia faţă de limbă, deşi folosesc acelaşi material? Al doilea aspect intră în problema mai generală a diferenţei calitative ca atare a limbii literare înseşi, pentru care cf. III a.1.

Primul aspect al problemei nu este, evident, numai lingvistic, întrucât cuprinde şi chestiunea competenţei poetice şi a procesului de dezvoltare a energiei creatoare, adică ceva care se situează înaintea execuţiei textuale şi aparţine avantajului sau frazei generative pre-textuale; unde avantajat nu înseamnă, desigur *hors-text*, ca la Duchet (1971, p. 8). Energia creatoare se constituie, ca să zicem aşa, ca *input* al avantajului, în accepţia noastră. Printr-o imagine pur gramaticală Mandelştam consideră improprie orice

---

[2] ZAMJATIN, 1970, p. 67—68.

[3] TERRACINI; 1966, p. 209—249. Despre problema raportului proză - poezie cf. AVALLE, 1974, p. 12-23., VAN DIJK, 1972, p. 281-283.

[4] LOTMAN, 1970, p. 120—131.

noțiune de operă de artă înțeleasă ca obiect static, bun terminat, având "calmul budist și gimnazial al cazului nominativ"[5]. Pentru a înțelege mai mult, adaugă el, trebuie să ținem cont de dinamica creației. E profitabil deci să pornim de aici ca să înțelegem acțiunea de rezistență și de violare pe care limbajul poetic o exercită asupra limbii ca vehicul al comunicării și cod.

Chiar și teoreticienii indieni și-au pus această problemă; soluția lor este foarte semnificativă și incitantă, chiar așa inacceptabilă, cum este, în contextul nostru cultural. Cum arată Pierre Sylvain Filliozat (1972), pentru acești teoreticieni limbajul poetic e un sunet care produce cunoaștere; până aici formula e acceptabilă și într-un anumit sens, chiar foarte modernă. Textul e un lanț de rezonanțe fonico-ritmice, comparabil pentru indieni cu rezonanța prelungită a unui clopot; de ce acest lanț de rezonanțe produce o cunoaștere care merge mai în profunzime decât cunoașterea normală a realității? Pentru că, tot după teoreticienii indieni, în cuvântul poetic re-trăiește un semn străvechi depozitat în fundul psihicului, adică un asemenea cuvânt relevă urme anterioare, amintiri de referințe la trecut întâlnite de om în încarnări anterioare. Or, dacă se operează o violentare hotărâtă asupra acestei meditații indiene, despărțind-o de îmbrățișarea teoriei filozofico-religioase a reîncarnării, rămân câteva idei a căror încărcătură semnificativă a traversat, ca să zicem așa, secolele: a) poezia e un sunet care dă cunoaștere; b) cuvântul poetic are o densitate de semnificație, adică o polisemie înnăscută care nu-l caracterizează decât în cadrul contextului poetic; c) această densitate este strâns legată de procese pre-textuale[6].

Să facem acum un salt în timpul nostru, mai precis un sondaj asupra declarațiilor unor poeți privind faza avantextului, unde imediat izbește recurența atâtor afirmații asemănătoare pentru produse atât de diferite între ele. Valéry[7]: "*Et tantôt, c'est une*

---

[5] MANDELȘTAM, 1967, p. 148, (studiul datează din anii '30).

[6] Critica psihanalitică de marcă freudiană ar substitui procesului psihic al teoreticienilor indieni cu urmele mnesice, legate de activitatea psihică a memoriei.

[7] VALÉRY, I, 1338.

volonté d'expression qui commence la partie, un besoin de traduire ce que l'on sent; mais tantôt, c'est, au contraire, un élément de forme, une esquisse d'expression qui cherche sa cause, qui se cherche un sens dans l'espace de mon âme... Observez bien cette dualité possible d'entrée en jeu: parfois quelque chose veut s'exprimer, parfois quelque moyen d'expression veut quelque chose â servir". Să încercăm să reflectăm asupra ambelor aspecte ale procesului. În altă parte Valéry defineşte această dublă cale posibilă de intrare în joc prin expresiile *combinaison des choses* şi *combinaison des mots* (I, p. 1454), având un important accent sau supliment de informaţie faţă de prima: poetul "*voit des figures d'un ordre particulier où l'autre ne voit que ce qui intéresse un homme pris au hasard*". Mod diferit de a privi realul, care este acea capacitate de a muta şi a aşeza într-un raport nou elementele sale constitutive, definit de Pasternak astfel: "*Tout se passe comme si la réalité surgissait à travers une catégorie nouvelle; cette catégorie nous paraît être son état propre, non le nôtre... Nous cherchons à lui donner un nom. Ainsi naît l'art*"[8].

Apariţia acestei "categorii" noi, care pare o "stare proprie" a realului, dar care se produce din raportul între real şi "starea" subiectului, este bine explicată de René Char[9]: "*L'imagination consiste à expulser de la réalité plusieurs personnes incomplètes pour, mettant à contribution les puissances magiques et subversives du désir, obtenir leur retour sous la forme d'une présence entièrement satisfaisante. C'est allors l'inextinguible réel incréé*". Chestiune aprofundată până la ultimele consecinţe atunci când Char adnotează *(ivi*, p. 216): "*Le poète doit tenir la balance égale entre le monde physique de la veille et l'aisance redoutable du sommeil; les lignes de la connaissance dans lesquelles il couche le corps subtil du poème allant indistinctement de l'un à l'autre de ces états différents de la vie*".

Aşadar două serii complementare de raporturi noi: una între elementele realului percepute într-un mod diferit, întrucât sunt combinate diferit (Valéry); alta între două stări existenţiale ale

---

[8] În JAKOBSON, 1973, p. 133. Cf. şi PROUST, 1954, p. 718-719.
[9] CHAR, 1957, p. 215.

subiectului, care se manifestă în contact cu realul, inconştientul şi conştientul (Char). În acest tip de "Entrée en jeu" activitatea creatoare concretă va fi cea care împinge "conţinuturi raţionale sau dominate raţional, către iraţionalitatea secretă şi cu adevărat biologică a formelor"[10].

Revenind la complexa reţea de contacte cu realul, care are loc înainte de text, când intrarea în joc a poetului se află la nivelul semnificaţilor, această intersectare de stimuli şi linii de forţă produce în text un efect care credem că se poate defini obiectiv ca o abatere de la obişnuita *gramatică a viziunii.* Prin *gramatica viziunii* înţelegem ansamblul de percepţii, de apropieri intrate în obişnuinţă, de tradiţii, de coduri semiologice, care intră în acţiune atunci când un om luat la întâmplare priveşte ceva; privirea subiectului social, în fine. Poetul este acela care scapă unei asemenea gramatici a viziunii, nu-i urmează legile şi clasificările; din nou Pasternak: "*Seule l'ardeur passionnée de l'élu peut transformer en poésie cette «vérité qui nous opprime de ses lois» (op. cit*., p. 131). Poetul, schimbând unghiul de vedere şi gradul său de intensitate, înlocuieşte în real raporturile cunoscute cu altele, noi, inedite şi secrete, descoperind o neaşteptată contiguitate sau un fel neobişnuit al lucrurilor de a se asocia sau de a se substitui între ele; această lectură a realului, produsă de ceea ce Char ar numi *énérgie dislocante* generează acea *connaissance productive du réel* (*Moulin prémier*).

Neexistând nici o operaţie figurală sau simbolică în sfera poetică în afara limbii, abaterea de la gramatica viziunii se manifestă prin violentarea normelor gramaticii limbii; aici s-ar putea dovedi incitantă distincţia lui Coşeriu între sistem şi normă; există execuţii care nu violează gramatica limbii, dar nici nu apar ca "normale"; van Dijk a încercat să le scoată în evidenţă specificul artistic[11]. Desigur, Baudelaire îşi poate permite să meargă şi mai departe: gramatica se transformă în magie evocatoare, pierzând "caracterul pur relaţional care constituie

---

[10] AGOSTI, 1972, p. 43.

[11] COŞERIU, 1962. Dar cf. mai ales VAN DIJK, 1972 şi trimiterile care s-au făcut în cap. III a.

ariditatea sa, sau degramaticalizându-se"[12]. Fapt pe care Lotman, ca teoretician, îl definește: "Eliminare a interdicțiilor existente (la nivelul limbii naturale) prin unirea de elemente în interiorul aceleiași unități semantice (cuvânt sau uniune frazeologică)"[13]. După părerea noastră, încă din faza avantextului poetic pare că se conturează distincția între texte poetice orientate către legături fundamental metonimice sau metaforice; într-o atare fază "figurile" apar în forța lor generativă[14]. Procesul este de expectativă atunci când poetul, cum spune Mallarmé, "*cède l'initiative aux mots*"[15], și intrarea în joc e provocată de un cuvânt, de un ritm, o serie fonico-timbrică, ce se agită în căutarea unui semnificat. Poate nimeni nu a caracterizat această fază mai bine ca Mandelștam: "Versurile trăiesc... din acel calc sonor al formei care precede poezia scrisă. Nu există încă nici un cuvânt, și versurile sună deja"[16]. În alt loc el vorbește de "semne-undă", de "rețea de semnale"; încât pare posibil să-i recunoaștem poetului o așa zisă *imaginație a sunetelor*, adică un proces de imaginare generat de sunete. Atunci acea *combinaison des mots* își atrage magnetic un sens, astfel că supradeterminarea se dirijează dinspre gramatica limbii înspre gramatica viziunii. Tenacitatea subtilă și îndărătnică a unui *mot* este *leit-motivul* multor reflecții poetice asupra fazei pre-textuale. Iată ce spune Gottfried Benn: "Există într-adevăr ceva care se poate numi modul în care cuvintele se ordonează în jurul unui autor. Poate în cutare zi el a dat peste un cuvânt anume care-l preocupă, îl excită, pe care crede că poate să-l utilizeze ca pe un motiv conducător"[17]. Și Montale declară că de multe ori procesul de incubare a unei poezii constă în a purta mai mult timp în tine un cuvânt, cu încărcătura sa fonică, pe care poetul nu știe încă cărui

---

[12] Cf. GENETTE, 1969, p. 110, unde referindu-se la *Le poème du haschish*, partea IV, observă distanța planetară a unei asemenea concepții de "poezia gramaticii" a lui Jakobson.

[13] LOTMAN, 1970.

[14] Un text poate chiar să aibă ca structură generativă o figură; chiar și un text prozastic (TODOROV, 1971, p. 35).

[15] MALLARMÉ, 1945, p. 366.

[16] MANDELȘTAM, 1967, p. 44; articolul e din 1921.

[17] BENN, 1959, p. 223.

joc combinatoriu îl va supune. Mario Luzi o confirmă şi el[18], descriind procesul prin care un cuvânt comun încetează dintr-odată de a mai fi astfel, începe să semnifice şi se leagă de alte cuvinte până când ia naştere un "circuit". Şi din nou Mandelştam: "Cuvântul viu nu defineşte un obiect, dar alege în mod liber, ca pe o locuinţă, cutare sau cutare semnificat obiectiv, o exterioritate, un corp îndrăgit. Iar în jurul acelui lucru cuvântul pluteşte liber precum sufletul în jurul corpului abandonat dar nu uitat"[19].

Din mărturiile producătorilor de poezie rezultă mereu că "poeticul" opune rezistenţă curentului impur al limbii-vehicul (Alfonso Gatto vorbeşte de un fel de *atletism poetic),* creând legături necesare, fonico-ritmice sau semantice care în limbă ar fi arbitrare; de unde rezultă consecinţa că în textul non-literar semantica unităţilor creează legătura, în timp ce în textul poetic legătura este aceea care creează semanticitatea. Klinkenberg, pe urmele lui S. Marcus, distinge între *continuum*-ul semnificaţiilor poetice şi aşa-zisul *caractére discret* al celorlalte[20]. Aşa încât "specificul" poeziei este acea impropriet ate din limba comună, alteritatea sa, acea *étrangeté légitime*[21].

În realitate (Mallarmé şi Valéry au ilustrat acest lucru în mod clar) duplicităţii intrării în joc îi urmează în faza textului aflat în proiect, care este deja faza distanţării critice, o constantă oscilare, am zice un *contradans* între universul semnificanţilor şi universul semnificaţilor care se comportă ca după ansambluri complementare, de unde paritatea de putere a amândurora în textul terminat. Zanzotto ar zice că astfel se reconstituie în procesul oscilatoriu unitatea iniţială a psihicului; dar aceasta este o problemă care depăşeşte examenul structurii generative a textului şi care ar necesita cercetări de altă natură, în timp ce pe noi ne interesează momentul în care ştiinţa constructivă se altoieşte pe invenţie. Cităm din nou pe Mallarmé: "*À quoi bon la merveille de*

---

[18] LUZI, 1974, p. 37.

[19] MANDELŞTAM, 1967, p. 43.

[20] J. M. KLINKENBERG, "Vers un modèle théorique du langage poétique", în *Degres,* I, 1973, dd–12.

[21] Expresia aparţine tot lui CHAR, 1957, p. 221.

transporter un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gène d'un proche ou concret rappel, la notion pure.

Je dis : une fleure! et, hors de l'oubli ou ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets" (*op. cit.*, p. 368). Această floare, la început *fait de nature*, supuse unei *presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole*, la sfârşit absentă din *tous bouquets*, *notion pure*, ne iluminează asupra existenţei unui proces abstractiv, care nu este şi nu poate fi atins pe cale logică, ci numai pe cale poetică; asemenea floare absentă din toate acele *bouquets* ar putea fi luată ca emblemă a hipersemnicităţii poetice, rezultat final al limbajului înţeles ca sunet ce produce cunoaştere (cf. mai jos par. 3). Pe de o parte stăruinţa asupra intrării în joc a poetului în procesul generativ al textului, aduce contribuţii în chestiunea competenţei lingvistice poetice care se dovedeşte diferită din punct de vedere calitativ de competenţa non-artistului, întrucât poetul descoperă virtualităţi ale limbii deschise numai lui, creează o serie de galerii subterane care pun în contact elemente ale limbii inaccesibile unele altora şi, în sfârşit, elimină arbitrarietatea semnului. Pe de altă parte faza de *input* iluminează asupra celei de *autput*, adică asupra producţiei textuale; dacă într-adevăr e valabilă pentru toate textele poetice afirmaţia lui Agosti după care "în poezie sensul se întoarce asupra sa însuşi, confirmă în mod indefinit şi infinit o ipostază iniţială prin parcursul *vertical* pe care acesta îl actualizează"[22], intrarea diferită în joc, cum se va vedea, poate lăsa semne despre ea în text.

Rezultatul producerii poetice de sens a fost reliefat de diverşi cercetători ai limbajului poetic, şi în mod particular de Pagnini: semantizare a sunetelor, semantizare a sintaxei, semantizare ulterioară a semnificaţilor lexicali ai limbii, eventuală semantizare a grafiei. Pagnini[23] conchide: "Fazele mai sus indicate cuprind cele două fenomene poetice tipice: al «semantizării formei» şi al «devierii semnificatului»". Totuşi nu se exclude din discuţie

---

[22] AGOSTI, 1972, p. 52.
[23] PAGNINI, 1974, p. 13—14.

existenţa unor texte în care devine dominant nivelul semantizării semnificanţilor şi a altora în care devine dominantă devierea semnificaţilor. Adică suntem de acord cu Lotman atunci când afirmă că dacă textul nu ar sugera la vreunul din nivelele sale o structură parţială tradiţională, ci ar viola şi ar violenta toate structurile limbii în ansamblu, inovaţia sa ar înceta să mai fie percepută. Riffaterre (1960) ajunge la afirmaţii ce concordă cu cele ale lui Lotman, referitoare la acelaşi nivel al textului, cel stilistic, atunci când pune în lumină felul cum efectul de imprevizibilitate al faptului de stil se naşte din contrastul cu gradul înalt de previzibilitate al contextului, nemarcat stilistic, care îl precede. În cazul acesta efectul abaterii stilistice debordează, inundă trăsăturile precedente nemarcate, dându-le funcţie stilistică.

Dacă este adevărat că într-un text poate să fie dominantă semantizarea semnificanţilor, iar în altul devierea semnificaţilor, credem că geneza tipului de organizare textuală schiţată aici are între motivările sale şi tipul de intrare în joc a poetului în faza avantextului.

Între cercetările care dau importanţă echivalenţei elementelor formale ca funcţie dominantă câştigă teren în Italia studiul lui Agosti *I messaggi formali*[24], în care sunt individualizate diferite structuri formale transfrastice la diferiţi poeţi, ca "dinamica ritmico-timbrică", constituirea de "figuri fonetice", producerea de "obiecte ritmice şi materice", "expansiunea semnificantului" şi diseminarea sa. Studiile lui Serpieri despre Eliot descoperă în schimb ca trăsătură dominantă anumiţi nuclei semantici sau imagini profunde, obscur generatoare, care prezidează la producerea întregii opere a lui Eliot: "Natural, individualizarea nucleilor generatori nu trebuie să fie statică şi definitivă, ci dinamică şi provizorie, îndemnând la efectuarea a nenumărate incursiuni în text pentru a verifica solidaritatea structurilor semnice în reţeaua semnificanţilor"[25]. Admiţând şi unghiul diferit de interpretare al cititorului în postură de critic, interpretare care orientează ca o busolă orice lectură, apare îndreptăţită

---

[24] AGOSTI, 1972, p. 11—43.
[25] SERPIERI, 1973, p. 41.

recunoaşterea posibilităţii ca unul dintre cele două ansambluri complementare, cel formal şi cel semantic, să acţioneze ca dominant, în raport cu forţa sa generatoare din faza de avantext. La asemenea fază ni se pare că face aluzie Starobinski în introducerea la Char[26] când vorbeşte de un *dincoace* al poeziei care subsistă alături de un *dincolo* şi pe care "energia poemului nu încetează de a-l indica".

HIPERFUNCŢIA SEMNICĂ A TEXTULUI POETIC

3. Este bine cunoscută prin importanţa sa distincţia celor şase funcţii ale limbii făcută de Jakobson, printre care se remarcă tocmai funcţia poetică, ce "proiectează principiul echivalenţei de pe axa selecţiei pe cea a combinării"[27]; o consecinţă fundamentală ar fi aceea că rolul limbii poetic este acela de a se comunica pe sine. În studiul *Roman Jakobson poéticien,* după ce ilustrează ascendenţele unei asemenea concepţii, Todorov[28] pune în lumină dezvoltarea în timp a gândirii teoretice a lui Jakobson, preocupat după 1960 să implice alături de structurile fonico-ritmice ale gramaticii poeziei pe cele semantice, prin care funcţia poetică se încarcă de forţa de a face ambiguă funcţia referenţială. Ni se pare totuşi că rămâne neclarificat în teoria jakobsoniană un important pasaj: unde se situează diferenţa calitativă între aplicarea funcţiei poetice în limbă şi limbajul poetic al unui text? Azi, pe plan teoretic, cele două fapte nu apar coextensive (cf. III a. 1); şi nici nu se dovedesc astfel la o interogare a textelor. Iată un caz limită, grosolan, dar cu atât mai instructiv: de curând în ambianţa cea mai rafinată a producţiei italiene de mesaje publicitare s-au născut nişte texte poetice din punct de vedere formal, studiate de Sabatini[29], în care se regăsesc figurile gramaticale, paralelismele, iteraţiunile, antitezele, structurile retorice, rima, toate elementele constitutive

---

[26] CHAR, 1974; *p.* 9—10.
[27] JAKOBSON, 1963, p. 192.
[28] TODOROV, 1971 a, p. 275—286.
[29] F. SABATINI, "Il messaggio pubblicitario da slogan a prosa-poesia", în *Il Ponte,* 24, 1968, p. 3—19.

ale aşa-zisei gramatici a poeziei; există aici o puternică şi conştientă folosire a funcţiei poetice a limbii, dar poezia lipseşte; ea nu se situează în acest limbaj.

Sunt necesare două reflecţii: în primul rând, după Levin, orice text poetic adevărat generează un cod *special* care are un mesaj unic, poezia însăşi[30]; e ca şi cum s-ar spune că în poezie totul e pertinent la nivel fonic şi semantic, adică totul "semnifică". În al doilea rând unitatea transfrastică a semnificanţilor şi a semnificaţilor produce o semnificaţie globală a textului, care nu este deloc suma semnificaţilor parţiali ce se pot identifica în el; utilizarea lor a fost neutralizată de legea textuală şi limba a suferit astfel o adevărată metamorfoză. Ne aflăm în cadrul unei hipersemantici care aparţine numai autonomiei limbajului poetic şi îl diferenţiază calitativ de orice alt tip de limbaj în care va fi utilizată funcţia poetică a limbii, chiar şi ca funcţie predominantă, precum în poeziile publicitare.

Să luăm, de pildă, binecunoscutul fenomen al polisemiei din domeniul poetic: aici e indispensabilă, după părerea noastră, distincţia între micropolisemie şi macropolisemie. Prima se manifestă la nivelul vocabulei, al sintagmei, al stilemului, care printr-o densitate semantică aparte devin polivalente. Încât Mandelştam defineşte cuvântul poetic astfel: "Fiecare cuvânt e un mănunchi de semnificaţii care, departe de a converge într-un punct oficial unic, iradiază în diferite direcţii"[31], adică densitatea cuvântului poetic înseamnă nu numai o excepţională producţie semnică, ci şi iradiere, flux de energie iradiantă. Micropolisemia e obiect de cercetare fie lingvistică, fie critico-semiologică, în timp ce macropolisemia, care e o producţie semnică nouă a textului ca atare, este un obiect specific al criticii semiologice.

Aşadar, hiperfuncţie semnică a textului[32]; dacă cităm *Infinitul* de Leopardi, ne dăm seama (consideraţia de faţă riscă să pară un loc comun) că semnificatul total nu e suma semnificaţiilor

---

[30] LEVIN, 1962, p. 41.

[31] MANDELSTAM, 1967, p. 138.

[32] ECO, 1975, p. 328—343, în paragraful "Rilievo semiotico del testo estetico".

cuvintelor şi enunţurilor care îl compun, întrucât semnificatul lor prim, legat într-un fel oarecare de nişte referenţi şi pseudoreferenţi este aglutinat, fiind incompatibil şi neconciliabil cu organizarea semantică a discursului poetic; ceea ce e valabil şi pentru nivelele formale: de pildă, Brioschi, studiind structura metrică "în ramă" din *Infinitul* a putut ajunge la concluzia că ea îndeplineşte "aceeaşi funcţie pe care colina sau îngrăditura o au în itinerariul mental tentat acolo: forma nu e altceva decât punctul de plecare pentru o explorare a informului. Structurile metrico-sintactice reproduc chiar acel itinerar în sine"[33]. De aceea, ni se pare neexhaustivă afirmaţia conform căreia limbajul poetic se comunică doar pe sine; ea e valabilă numai întrucât limbajul poetic se dovedeşte autonom faţă de referenţi, adică la nivelul unei semantici primare sau a unei semantici a limbii. Dar, în realitate, textul poetic emite un mesaj care schimbă gramatica viziunii cititorilor săi asupra realităţii. Vorbim de hiperfuncţie semnică şi nu de o semantică secundară, deoarece această ultimă noţiune se poate referi fie la globalitatea fiecărui text în parte, fie el şi non-literar (totul nu e niciodată suma părţilor componente), fie la parafrazările posibile de texte literare (exemple sugestive a oferit recent la reuniunea de la Urbino din iulie 1975, dedicată metalimbajului, comunicarea încă inedită a lui R. Posner).

GRAMATICA COMPETENŢEI POETICE

4. Adevăratul destinatar al limbajului poetic este cel care, urmând instrucţiunile textului, depăşeşte pragul semanticii textuale şi printr-un proces invers celui parcurs de poet, recuperează parţial faza avantextului. Precum scria Risset[34]: "Caracteristica lecturii poeziei este a face gândul să coboare de pe suprafaţa alunecoasă a cuvintelor în substanţa în care se mişcă esenţialul, provocând în ritmul mental o încetinire fulgerătoare a mişcării naturale". Pe drept cuvânt se obişnuieşte să se afirme că sistemul de informare artistică e foarte costisitor; dacă volumul de informaţie n-ar fi o

[33] BRIOSCHI, 1974, p. 413—414.
[34] RISSET, 1972, p. 165.

recompensă pe măsură, cititorul nu s-ar supune la o cheltuială atât de mare; în acest raport special între emitent şi destinatar, care se creează când textul este poetic, se poate afla probabil o nouă confirmare a diferenţei calitative a competenţei poetice; enunţurile poetului nu numai că sunt noi, fapt ce i se întâmplă oricărui vorbitor, dar sunt neînlocuibile şi imposibil de extrapolat din contextul general, decât cu preţul pierderii posibilităţii de comunicare poetică.

S-ar putea vorbi, în felul lui Blanchot[35], de "miracolul" lecturii poetice, ca de un *Lazare, veni foras,* dar s-ar întâmpina riscul de a presupune nişte oficianţi de epifanii de idealistă amintire, când pur şi simplu complexitatea obiectului poetic înţeles ca hipersemn este aceea pe care voim s-o punem în lumină încât e preferabil să recurgem la Eco din recentul său *Trattato di semiotica generale,* acolo unde se ocupă de relieful semiotic al textului artistic în general: "[...] textul estetic reprezintă un model «de laborator» al tuturor aspectelor funcţiei semnice; în el se manifestă diferite moduri de producere şi de asemenea, diferite tipuri de judecată şi, în definitiv, el se constituie ca *aserţiune metasemiotică* asupra noţiunii viitoare a codurilor pe care se bazează"[36]; "Textul estetic îşi dobândeşte *statutul* de *super-funcţie semnică* ce corelează corelaţii".

Am dori de altfel să notăm că, deoarece, în momentul intrării în joc a poetului şi în faza avantextului, emitentul este implicat în întregime, la nivelul inconştientului şi conştientului, acelaşi lucru se întâmplă şi cu destinatarul; vrem să spunem că structurile formale ale limbajului poetic, seriile fonico-ritmice, corelaţiile timbrice şi sintactice sunt adesea mai mult "simţite" de cititor decât receptate raţional, de unde jocul subtil de oglinzi între semnificanţi si semnificaţi. De aici importanţa capitală a problemelor privitoare la tipologia receptării poetice, incluzându-se în aceea mai largă a lecturii în general sau a decodificării (pentru care cf. mai jos, II b).

Din mai multe părţi, şi mai ales în cheie matematică, se tinde astăzi să se lucreze în direcţia unei gramatici a enunţurilor poetice

---

[35] BLANCHOT, 1965, p. 169.
[36] ECO, 1975, p. 328.

cu ambițiosul program de a descoperi un "sistem poetic" sau o *langue* a poeziei[37]. Bierwisch, de exemplu, s-a dedicat cercetării unui *Selektionsmechanismus* (P^1) care să primească la intrare descrierea structurală a frazei textului poetic (SB = *Strukturelle Beschreibung*) și să furnizeze la ieșire două clase, SB^1 și SB^2, dintre care SB^1 ar reprezenta numai structurile ce corespund regulilor poetice. Dar Bierwisch însuși și-a dat seama că P^1, pentru a funcționa, ar trebui să dispună de un sistem finit de reguli, care să distingă structurile poetice de toate celelalte. Aducând așadar o modificare lui P^1, încât să poată permite mai buna relaționare a structurii lingvistice și poetice, el notează cu P mecanismul care selecționează în cele două serii enunțurile după o gradație, o scală de poeticitate: "*P ordnet also mit anderen Worten beliebige SB nocheinander in einer Skala der Poetizität*"*.

Complexului de reguli din care se constituie P i-ar aparține, de pildă, explicitatea regulii jakobsoniene citate mai sus, după care principiul de echivalență se mută de pe axa selecției pe cea a combinării. Astfel de reguli ale lui P operează pe enunțuri lingvistice, dar evident, sunt în sine extralingvistice; și aici încep dificultățile. Bierwisch susține că poetica privită ca știință trebuie să accepte, ca date de fapt, efectele poetice și să le stabilească numai regulile de funcționare; la care se ridică următoarea obiecție: în baza căror criterii se construiește "scala de poeticitate" și se disting regulile de deviere? Pentru a preîntâmpina acest obstacol serios Bierwisch afirmă și subliniază că abaterile trebuie considerate poetice numai dacă sunt fondate pe o regularitate; cu alte cuvinte, dacă ele nu îmbracă un caracter de deviere arbitrară. Lucrurile nu sunt totuși atât de simple, din moment ce Bierwisch însuși e obligat să releve că "*ein bestimmtes Regelsystem überhaupt erst mit dem Werk entsteht, in dem es sich niederschlägt, dass es also gar nicht als vorgebener Code existiert*" (*art. cit.*, p. 61)**. Deci se verifică adesea faptul că un

---

[37] BIERKISCH, 1969, p. 49—65.

* "Așadar P. ordonează cu alte cuvinte orice SB unul după altul într-o scală a poeticității" *(germ)*.

** Un anumit sistem de reguli apare în general abia odată cu opera

determinat sistem de reguli are drept câmp de actualizare un singur text, conţinând în interiorul său propriul său cod, încât cititorul, notează Bierwisch, se găseşte *„in der Situation des Kryptanalitiker, der nicht decodiert, sondern den Code brechen muss"****. Ni se pare foarte semnificativ că Bierwisch, în legătură cu microstructurile unui text aparte, ajunge în definitiv să dea dreptate observaţiilor lui Contini asupra *pertinenţei* în interiorul textului poetic chiar şi a unei forme excepţionale şi unice.

La acest punct se poate conchide că operaţia lui Bierwisch, ca şi a altor cercetători, e valabilă dacă se referă la caracterul funcţional nou pe care elementele lingvistice îl dobândesc în interiorul structurii literare şi poetice în speţă (cf. şi Doležel, 1966). Atunci ar fi vorba de proiectul unei aşa-zise gramatici a competenţei poetice sau, cum ar zice van Dijk, de un *competence-system* şi un *performance-system* (cf. III a. 1) raportabil la limba literară privită sincronic şi diacronic, aşadar o cercetare complementară celor din retorica generală şi din stilistica generală. Tendinţa actuală de generalizare nu trebuie totuşi să ne facă să uităm că, precum în artificiul narativ al straniului, ceea ce e obişnuit şi comun devine nou şi surprinzător datorită punctului de vedere neobişnuit, tot astfel enunţurile poetice devin abateri prin intervenţia acestui sublim artificiu de stranietate care e complexa interacţiune a tuturor nivelelor, principiu sau lege individuală a textului.

LIMBAJ CE SE COMUNICĂ PE SINE

5. Există efectiv, şi într-o tipologie a textului poetic trebuie ţinut cont de ele, texte pentru care e permis să afirmi că limbajul poetic se comunică numai pe sine, adică propria-i realitate materică şi propria organizare. Zumthor, de pildă, extrapolează în anumite genuri literare medievale texte al căror limbaj *"ne fait vraiment*

în care el se autoanaluează, astfel încât nici nu există ca un cod dat" (*germ.*)

*** "în situaţia unui decriptator care nu decodifică, ci trebuie să violeze codul" (*germ.*)

référence qu'à soi", unde, "*au nom de la chose à découvrir est substitué l'ensemble des virtualités signifiantes de cette chose*", limbaj care se vorbeşte pe sine însuşi în conformitate cu nişte poetici speciale până la cazul-limită al limbilor poetice artificiale[38], în care a poetiza e o operaţie analogă jocului de şah. Mai complex este cazul acelor *carmina figurata* carolingiene, în care versurile sunt construite în aşa fel încât să conţină în locuri fixe anumite litere care, legate între ele, dau sensul ascuns al poemului. În plus, liniile generate de aceste litere creează un desen geometric sau o imagine emblematică; această scriitură iconică este ea însăşi text, "*intégré au macro-texte poétique indissolublement lié à lui par la matérialité signifiante des lettres; il est sens, et le plus profond que recèle cette architecture de signes*"[39].

În epoca modernă pot fi însuşite ca exemple de limbaj care se vorbeşte pe sine unele texte ale avangardelor literare, ce se configurează ca "emergenţă provizorie a unei operaţii ce se reface"[40], lucrare asupra funcţionării lingvistice a textului, ucidere premeditată a semnificaţilor, distrugere conştientă a interacţiunii lor cu semnificanţii, în virtutea unei negări provizorii a înfăţişării lumii. În acest gen de poezie ieşită din comun ca situaţie semnificanţii îşi asasinează semnificaţii în conformitate cu o poetică a non-comunicării sau, cum era la modă să se spună acum câţiva ani în anumite cercuri ale culturii militante, cu o poetică a "comunicării unei non-comunicări".

TEXT POETIC ÎN FAZĂ DE PROIECT. STATUTUL VARIANTELOR

6. Între avantext şi textul poetic finit se situează diferitele faze ale execuţiei, procesul variantelor sau cel de convertibilitate a materiei poetice celei mai neîmblânzite şi în cele din urmă celei mai "exacte" dintre toate materiile; în acest interval, fie el lung sau scurt, are loc punerea în funcţiune a "artificiului" care arde,

---

[38] ZUMTHOR, 1972 a, p. 322.
[39] ZUMTHOR, 1975, p. 28. 40 RISSET, 1972, p. 222.
[40] RISSET, 1972, p. 222

recreează forme şi în jurul căruia se învârtesc şi se definesc două concepţii antitetice.

Pe de o parte, Poe, care vede în procesul variantelor ceva ce se îndreaptă către "átingerea perfecţiunii depline"[41]. Concepţie care se regăseşte şi la Benn: "[...] aici e misterul: poezia este deja terminată înainte de a fi începută; numai că poetul nu-i cunoaşte încă textul. Poezia nu poate fi desigur diferită de felul cum arată ea după aceea, când e terminată. Ştii cu foarte mare exactitate când e terminată, dar, desigur, lucrul poate dura timp îndelungat, săptămâni, ani, dar înainte de a fi terminată nu-i dai drumul". În această perspectivă activitatea de corectare este strâns legtă de o necesitate, aceea de a face textul aşa cum "trebuie" să fie.

Pe de altă parte, există concepţia exprimată de Mallarmé, Valéry şi reluată de cel mai mare cercetător al procesului variantelor, Contini , aceea a unei "perene aproximări a valorii".

Cum se ştie, Valéry ajunge să imagineze o topografie a variantelor: "*Peut-être serait-il intéressant de faire une fois une oeuvre qui montrerait à chacun de ses nœuds, la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il choisit la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du Possible-à-chaque-instant, qui me semble plus véritable*"[42].

În *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* din 1942[43] Contini reia chestiunea astfel: "Şcoala poetică ce derivă din Mallarmé şi care îşi are teoreticianul în Valéry, considerând poezia în actul ei, o interpretează ca pe un proces veşnic mobil şi nesfârşit, pentru care poemul istoric reprezintă o secţiune posibilă, chiar gratuită, nu neapărat ultima. Este un punct de vedere al producătorului, nu al beneficiarului. Numai că, dacă criticul înţelege opera de artă ca pe un «obiect», aceasta reprezintă numai obiectivitatea operaţiei sale, «datul» fiind ipoteza de lucru morală a abnegaţiei sale; dar o investigare a *actului* poetic îl va face să-şi

---

[41] POE, 1971, p. 1308. BENN, 1959, p. 224.
[42] VALÉRY, 1957, I, 1467.
[43] CONTINI, 1970, p. 5; studiul este din 1942 (dar elaborat în 1941).

schimbe în mod dinamic formulele, să repereze mai curând nişte direcţii, decât nişte contururi fixe ale energiei poetice. Corecturile autorilor descriu o directivă, şi nu o graniţă".

Despre activitatea de corectare în sine, care cuprinde situaţii şi evenimente psihice, întâlniri ale poetului cu sine însuşi, tot Poe are însemnări sugestive, acolo unde enumeră "nenumăratele fulguraţii ale unei idei care nu a atins maturitatea expresiei, fanteziile deplin perfecţionate care din disperare au fost lăsate de o parte ca imposibil de tratat, precautele alegeri şi refuzuri, chinuitoarele ştersături şi interpolările, într-un cuvânt, roţile şi rotiţele, scripeţii pentru schimbările de cortină, scările şi trapele diavolului, penele de cocoş, fardul roşu şi aluniţele negre, care nouăzeci şi nouă la sută constituie practica *histrio*-nului literar".

Faptul priveşte desigur textul poetic ca şi pe cel prozastic, dar e valabil şi pentru probleme ale organizării structurale a operei pentru care cf. IV. 1; interesează aici cercetarea graduală a limbajului poetic dintr-un text prin dinamica variantelor ca momente ale structurării formale ce iluminează natura însăşi a scriiturii poetice, în care într-un anumit mod, orice se află pretutindeni. Exemple clare de felul cum procedează oferă Contini în investigaţia critică asupra variantelor lui Petrarca şi Leopardi[44], în cazul cărora dinamicii actului poetic îi corespunde dinamica operaţiei critice scoţând la iveală poziţii cu semnificaţie teoretică. Şi în primul rând rezultă recunoaşterea faptului că "mutaţiile sunt în sistem şi de aceea implică o mulţime de conexiuni cu alte elemente ale sistemului şi cu întreaga cultură lingvistică a corectorului". Acest sistem pare să se identifice cu ceea ce am indicat mai sus ca lege constructivă a textului (vezi par. 3) sau ca echilibru dinamic al său. "Cultura lingvistică a corectorului" este locul alegerilor posibile, perspectiva paradigmatică a limbii şi înainte de toate a limbii literare (sferă sinonimică, virtualitate de asociaţii fonico-timbrice sau semantice); aici ni se pare importantă reflecţia asupra faptului că în faza ultimă a reelaborării (ultima în practică, chiar dacă teoretic nu există text definitiv) varianta aleasă la sfârşit nu se mai află în raport dinamic cu altele posibile, pentru

---

[44] CONTINI, 1970, p. 5—31 ; 41—52 ; 169—192.

care textul a căpătat într-un fel închidere. De fapt, Contini, după ce a urmărit procesul variantelor din CXCVII al lui Petrarca, conchide: "Perioada ritmică a fost închisă. Pe cât este posibil în cazul unei perfecţiuni mobile, mobilă mai ales la Petrarca, *déclic*-ul, resortul de care vorbeşte Alain a funcţionat. Va fi greu să mai deschidem acest mecanism" (*op. cit.*, p. 12). Pentru închideri atât de ingenioase Alfonso Gatto foloseşte expresia "victoria de după luptă". Pentru că de luptă e vorba: legat de aceasta, la poeţi abundă atestările rezistenţei pe care textul o opune în timpul actului de corectare al producătorului său, prezentându-i în diverse moduri un gol, o fisură, o lipsă de echilibru, care chiar dacă persistă timp îndelungat, se rezolvă apoi în mod misterios într-o clipă, o clipă fericită, neprevăzută. Şi aici cu adevărat intră în joc intersubiectivitatea autorului, discursul Celuilalt care se intersectează cu acela al conştiinţei. Chiar adnotează:

„*En poésie, c'est seulement à partir de la communication et de la libre-disposition de la totalité des choses entre elles à travers nous que nous nous trouvons engagés et définis, à même d'obtenir notre forme originale et nos propriétés probatoires*"[45].

Revenind la Contini, când el afirmă despre Petrarca că în procesul variantelor se îmbină două mişcări dintre care "una e o mişcare de idee (dar şi de ton), cealaltă e o pură mişcare de ton"[46], dincolo de corelaţia posibilă cu discursul nostru iniţial despre dubla intrare în joc a poetului în faza de avantext, rezultă de aici principiul vitalităţii interacţiunii nivelelor constitutive ale textului poetic, până la un izomorfism al lor, chiar dacă din când în când în practica operativă devine predominant nivelul semantic sau cel fonic. În legătură cu aceste nivele se poate aminti leopardianul *percorrea* (din *percotea*) la *faticosa tela* (XXI, 22), despre care Contini, după ce identifică influenţa virgiliană în varianta de substituţie (*percurreus pectine telas*), adnotează cu pătrundere că în corectură "se menţine o limită misterioasă: apropierea fonică, cu toată distanţa semantică dintre cele două variante, indică probabil că *percorrea* exista imanent la nivel internaţional în

---

[45] CHAR; 1957, p 220.
[46] CONTINI, 1970, p. 7.

percotea şi că *percotea* este primă aproximare asociativă, chiar dacă neclară, a obiectului mental?"[47]. Cel mai bun comentariu al acestui exemplu leopardian relevat de Contini îl oferă în cheie metaforică Mandelştam: "indestructilbilitatea redactării nereuşite este o lege dinamică a operei de artă. Pentru a ajunge la ţintă trebuie să prinzi vântul din spate şi să-l exploatezi: aceasta este chiar regula reuşitei în navigaţia cu pânze"[48].

Cazuistica jocului combinatoriu în procesul de corectare sau de reordonare este amplu explicată de cercetarea critică continiană: compensări prin contiguitate sau la distanţă, schimbări de registru, tendinţa de a prefera anumite efecte (leopardianul *vago* faţă de *dolce)* pornind de la o bază de echilibre bilaterale, refacere cu scopul de a interioriza textul, dublă operaţie asupra stilemelor limbii literare (depăşire sau recuperare), asociaţii fonice sau semantice etc.; comportament diferit în funcţie de sistemul metric.

Realizarea treptată a textului poetic printr-o dinamică a variantelor totdeauna corelate în contiguitate sau la distanţă, dovedind unitatea transfrastică la nivelul semnificanţilor şi al semnificaţilor confirmă faptul că numai utilizarea excepţională a unui anumit limbaj, ascensiunea sa către acel *optimum,* atât de arhitectonic fondat, poate să atingă cota cea mai înaltă a funcţiei semnice a limbii literare, şi că tema horaţiană a metamorfozei poetului a putut să traverseze secolele, menţinându-şi încă pregnanţa sensului, deplinătatea sa. De aceea limbajul poetic a fost în acest capitol obiectul unei tratări specifice.

---

[47] CONTINI, 1970, pp. 51-52.
[48] MANDELŞTAM, 1967, p. 148, în "Discorso su Dante".

IV

HIPERSEMNUL

PROCESUL CONSTRUCTIV SAU VOINȚA OPEREI

1.Orice cercetare asupra unei opere de artă cere o ipoteză de lucru și coerență de perspectivă; perspectivele, cum bine se știe, sunt multiple și complementare, de unde caracterul relativ și în același timp valoarea operativă a fiecăreia dintre ele. Caracter relativ, întrucât orice abordare teoretică sau experimentală lasă ceva "netradus"; valoare operativă, întrucât nu se aspiră la o soluție ontologică, ci la reducerea pierderilor cauzate de ceea ce rămâne intraductibil din operă în discursul critic. Denumirea de hipersemn, asumată aici pentru opera de artă în perspectivă semiologică, provine din faptul că opera poate produce un grad foarte înalt de informație tocmai pentru că în ea se potențează însuși complexul de semne care o constituie; chestiunea a fost deja tratată mai sus în III b în legătură cu hipersemantica textului poetic.

Din punct de vedere al emitentului sau al producătorului mesajului artistic, există scriitori la care opera se naște dintr-o ideație destul de unitară, astfel încât autorul întrevede încă de la început cu o anume claritate structura generativă a textului; dimpotrivă, sunt alții la care procesul de structurare se manifestă prin faze succesive de redimensionare și transformare. În cel de al doilea caz, însăși funcția constructivă *in act* este aceea care motivează transformările, ca și cum opera însăși aflată în embrion își dictează legile, își impune într-un anume fel propria voință autorului. În altă parte, deja am revenit la comentariul singular al lui Thomas Mann pe marginea unei scrisori pe care Wagner i-a trimis-o lui Liszt (20 noiembrie 1851) în legătură cu geneza compoziției "Ring der Nibelungen"[1]: "Face, așadar, să povestești această întâmplare extraordinară și pentru el atât de neașteptată, atât de surprinzătoare, atât de fericită ! Ar trebui s-o auzi povestită cu cuvintele lui pentru a înțelege cât de puțin știe un artist, la început, despre opera sa; cât de puțin cunoaște încăpățânarea făpturii de care a început să se ocupe, cât de puțin prevede ceea ce

---

[1] T. MANN, *Adel des Geistes*, Berlin und Weimar, 1965, pp. 424-425. Cf. CORTI, 1968 p. 141.

opera voieşte, ceea ce trebuie să devină, tocmai ca operă a sa, înaintea căreia prea adesea el se găseşte în acea stare sufletească ce se exprimă prin cuvintele: «Asta n-am vrut-o eu, dar acum n-am încotro. Aşa să-mi ajute Dumnezeu». Ambiţia îndârjită a eu-lui nu se află la începutul marilor opere, nici la originea lor. Ambiţia nu e a artistului, ci a operei... care îi impune voinţa ei". O mărturie recentă şi foarte frumoasă prin succinta ei limpiditate aparţine lui Gabriel Garcia Marquez, în legătură cu ultimul său roman, *Toamna Patriarhului*:

"/.../ Apoi, după ce am terminat *Un veac de singurătate*, aflându-mă la Barcelona, am luat din nou în mână manuscrisul la *Toamna Patriarhului* şi am început să scriu la ceea ce credeam că va fi redactarea definitivă. Dar încetul cu încetul întreaga concepţie tehnică pe care o născocisem despre cum ar trebui povestită cartea, mi se schimbă, chiar în timp ce o scriam. Până la urmă am aruncat şi am refăcut totul de mai multe ori de la capăt. Aşa se face că mi-au trebuit şapte ani. Pe scurt, acest roman am învăţat să-l scriu, pe măsură ce îl scriam"[2].

Aceste două prestigioase fragmente îndeamnă la reflecţie asupra faptului că libertatea iniţială a scriitorului faţă de conceperea unei opere este destinată să scadă, să întâmpine limite pe măsură ce fizionomia operei se conturează concret şi deci i se impune autorului: proces unic, probabil, în care diminuarea libertăţii se constituie ca element pozitiv, eficace în planul invenţiei.

Nimeni nu e mai didactic decât Poe în această problemă, când în *The Philosophy of Composition*[3] ilustrează acel *modus operandi* (chiar dacă în stil emfatic, din raţiuni polemice) al unui autor, generarea progresivă a unei structuri: pe măsură ce poetul selecţionează teme, motive, imagini, ritmuri, metrică, opţiunile sale au din ce în ce mai puţine posibilităţi alternative, până ce la sfârşit structura se dovedeşte de fier, întocmai ca cea din *Corbul*. Dacă pe măsura desfăşurării procesului constructiv se reduc posibilităţile de

---

[2] Dintr-un interviu al lui G. G. Marquez în «Espresso», n. 28, 13 iulie 1975.

[3] POE, 1971, pp. 1309—1322 (articolul datează din 1846).

alternativă (cf. şi II a. 4), rezultă că absenţa semnificantului, la nivel tematic sau formal, ţine mai curând de fazele genezei, decât de cele următoare, în care absenţa nu mai poate conta tot atât cât prezenţa.

Desigur, nu trebuie confundată problema structurării succesive a unei opere cu aceea a diferitelor ei redactări. Faptul că într-adevăr un scriitor, la care fizionomia şi organizarea unei opere se realizează într-un mod foarte laborios, este adesea înclinat şi către refaceri de redactare, nu e decât tot o confirmare a înseşi laboriozităţii sau chinului constructiv. Tipic se configurează dificilul raport al lui Jacobo Sannazaro cu opera sa cea mai faimoasă, *Arcadia*[4]; pornind de la o fază de fidelitate faţă de codificarea genului bucolic, care îl îndrumă către eglogele disparate, Sannazaro concepe în continuare, şi această concepţie trebuie să fi fost promptă şi fără dubii, o structură de susţinere nouă: proze alternând cu eglogele şi având funcţia de cadru, de fundal liric în care se încastrează eglogele. Este deja o mare noutate: o structură adecvată romanului didactic alegoric este transferată genului bucolic. Dar caracterul exemplar al procesului de construcţie se revelă cam pe la jumătatea *Arcadiei*, când, ca să folosim imaginea lui Thomas Mann, opera începe să opună rezistenţă, să-şi dicteze voinţa sa autorului, revelându-i necesitatea unei transformări a structurii generative iniţiale; ca şi cum la origine noutatea hibridului proză-poezie nu i s-ar fi arătat autorului în toată posibilitatea intrinsecă de dezvoltare inovatoare. Începând cu proza VI centrul de greutate se schimbă: proza exclusiv lirică suferă nişte mlădieri, se modifică lent, dar inexorabil în direcţia narativă; monodiei descriptive din primele proze îi urmează polifonia stilistică a povestirii, se naşte romanul pastoral, neîntrezărit la originea operei, şi căruia textele poetice, schimbându-şi complet funcţia, ajunge să-i servească de comentariu, de întregire lirică. Structura arhitectonică e schimbată şi odată cu ea, nu numai raportul proză-poezie, ci şi corelarea tuturor nivelelor textului, sistemul izotopiilor. În lucrarea la care s-a făcut trimiterea se demonstrează transformarea pe care elementul

[4] CORTI, 1968 ; pp. 141—167.

narativ, romanesc o produce asupra temelor bucolice care, din cadre pastorale, devin forme dinamice ale povestirii. Schematizând: 1) personajul care spune "eu" dobândeşte rolul dominant; 2) se naşte un fir conducător, constituit de acelaşi personaj şi de istoria sa; 3) unui univers mitic i se substituie universul memoriei, deci o categorie temporală precisă; 4) categoriei temporale i se alătură cea spaţială: locuri reale şi bine definite; 5) se produc reacţii în lanţ întrucât personajele-păstori nu mai sunt interşanjabile, ci într-o relaţie diferită faţă de actant.

Schimbării fundamentale a formei conţinutului sau a organizării nivelelor tematico-simbolice îi corespunde schimbarea formei expresiei în care se contopesc nivelele sintactico-stilistic (noua arhitectură sintactică), lexical, ritmic.

Deducţiile de ordin general sunt cel puţin două primei şi celei de a doua părţi ale *Arcadiei* le corespund două structuri generative diferite, dintre care a doua s-a impus într-o fază avansată de construcţie. Mai revoluţionară decât prima, cea de a doua a provocat criza codificării înseşi a genului bucolic, care s-a transformat într-un alt gen, romanul pastoral. Altă deducţie: a doua structură generativă a produs o deplasare coaxială a tuturor nivelelor tematice şi formale ale textului, ceea ce confirmă principiul izomorfismului şi al izotopiilor internivelare, a cărei acţiune este largă în hipersemnul literar (IV. 2), chiar dacă (departe de aşa ceva !) nu e exclusivă şi totală. Cazul este extrem de didactic, motiv pentru care a fost reluat aici, deoarece, în mod paradoxal, ne aflăm în faţa a două texte alăturate într-o singură operă scrisă într-un timp destul de scurt: 1483—1485; ca şi cum noul principiu structurant l-a condus pe scriitor, în plină muncă de redactare, la devieri sintactico-stilistice şi ritmice pe măsură ce forma conţinutului devia; l-a condus la un nou statut formal.

Pentru a conchide asupra acestui schimb continuu de elemente între autor şi operă, pe de o parte se poate spune împreună cu Gottfried Benn[5] că ea, opera, e precum corabia feacilor despre care Homer povestea că intră direct în port fără a avea nevoie de cârmaci; pe de altă parte, iată-ne în căutare de elemente exacte şi

5 BENN, 1959, p. 224.

de observatori amabili care să ne încredinţeze o imagine destul de apropiată a procesului constructiv al autorului.

NIVELE ALE TEXTULUI

2. Opera poetică, fie ea poetică sau prozastică, se construieşte la mai multe nivele; faptul că acestea (cel tematic, simbolic, ideologic, stilistic sau discursiv, morfo-sintactic, lexical, fonico-timbric, ritmic, metric) trebuie relaţionate, constituie un program deja declarat ca atare din timpurile formaliştilor ruşi şi până azi, ce trebuie considerat ca o constantă a reflecţiei moderne şi a activităţii critice. Mai recentă şi aflată încă în fază de aprofundare teoretică este distincţia între structura de suprafaţă a operei, în care are loc interacţiunea nivelelor, şi o structură profundă sau macro-structură, căreia i se datorează coerenţa textului, legea sa constitutivă. Van Dijk, care-şi îndreaptă cercetarea în această direcţie[6], observă cu justeţe că o macrostructură coerentă se poate manifesta în text prin intermediul unor microstructuri locale discontinui; tocmai analiza acestora va fi cea care dovedeşte cum anume ceea ce apare ca incoerent îşi găseşte coerenţa fie în legăturile transfrastice şi internivelare, fie în macrostructura profundă.

Extrapolarea si studiul separat al nivelelor textului cu scopul de a le raporta succesiv unul altuia e o fatală violenţă a practicii analitice a criticului faţă de unitatea compoziţiei în planul sintagmatic; compensaţia constă în a surprinde la sfârşit legea organizatoare a textului şi mai cu seamă natura sa dinamică, care nu e, desigur, implicită conceptului formalizant de macrostructură profundă. Nivelele, după cum bine se ştie, trebuie relaţionate în direcţie orizontală şi verticală; în prima se asociază unităţile funcţionale ce aparţin de *continuum*-ul aceluiaşi nivel; există chiar direcţii ale criticii care se definesc ca referitoare la un nivel specific (critica stilistică, simbolică, sociologică etc.) ; în cea de a doua se distinge legătura internivelară: Pagnini vorbeşte în acest sens de *izotopii orizontale şi verticale*[7].

---

[6] VAN DIJK, 1972, pp. 184—188 ; 273—305.

[7] PAGNINI, 1974, pp. 41—42. Pentru o examinare aprofundată a

Se impune totuşi la cele spuse şi la ceea ce vom spune mai jos următoarea adnotare: tendinţa neoiluministă actuală de a da cont de structura operei nu trebuie confundată cu încrederea de a putea explica totul, adică de a funcţionaliza totul conform structurii, deoarece în orice creaţie autentică există întotdeauna ceva ce Borges ar numi *in fuga,* asimetric şi descentrat, pentru că scapă spre nişte spaţii indicate, dar nu şi explicitate în scrierea respectivă; şi poate că aici se află în parte motivul pentru care nici un autor nu şi-ar caracteriza o operă proprie ca *definitivă.* În plus, la conceptul structurilor discontinui se pot adăuga şi nişte "locuri" de deviere a textului faţă de raporturile de omologie şi izomorfism între nivele, locuri în care fisura, fractura, orificiul semnalează că acolo se petrece ceva important. Aşadar căutarea unei perfecte corespondenţe internivelare, care să excludă asimetriile active ale textului riscă să producă o grilă de constrângere de care e responsabil numai criticul analist si tendinţa lui către o viziune pacificatoare asupra realităţii textului.

Cu această premisă, întorcându-ne la cercetarea aşa-zis verticală, adică la confruntarea a ceea ce se produce la diferitele nivele ale operei, se poate obţine probabil o mai mare claritate şi ordine în această problemă, recurgând, prin pură şi stimulatoare analogie, la modurile de relaţie pe care logicienii şi matematicienii le instituie între elementele a două sau mai multe mulţimi: relaţie biunivocă (*one to one*), uniplurivocă (*one to many*), pluriunivocă (*many to one*), pluriplurivocă (*many to many*). În timp ce posibilitatea de relaţie biunivocă pare exclusă, întrucât nu există text literar în care unităţile unui nivel (1, 2, 3, 4, 5 etc.) să corespundă biunivoc unităţilor unui alt nivel (a, b, c, d. e etc.), relaţia uniplurivocă *(one to many)* poate pune în lumină conceptul de nivel dominant, care prin influenţa proprie face să se scurgă într-o anumită direcţie unităţile celorlalte nivele. Să luăm, de pildă, un text aparţinând genului medieval bine codificat al *débat*-ului sau "disputei": *Disputatio rosae cum viola* de Bonvesin da la Riva.

---

nivelelor cf. PAGNINI, 1967. TAVANI, 1972, în special la pp. 22—45.

Într-o analiză a acestui text, la care trimitem[8], s-a putut releva cum anume o opoziție binară apărută la nivelul simbolic, îi dă acestuia din urmă funcțiunea de dominant; în acest caz corespondența *one to many* are loc între structura generativă binară opozitivă a nivelului simbolic și realizările ei la fiecare dintre nivelele textului: la cel tematic, evident subordonat, se va produce opoziția trandafir-viorea, la cel stilistic vom avea o serie de microstructuri unite prin constante, paralelisme și antiteze reluate, cu puternice consecințe pe plan retoric; mai mult, blocurile antitetice vor organiza seria sintactică, cu vii implicații de natură fonico-ritmică. Aranjarea strofică conduce la rândul ei în mod riguros către efectele blocurilor sintactice în opoziție. Desigur nu întotdeauna avem de a face cu texte de o construcție atât de explicită și armonizată, dar acestea sunt un fel de edificii artistice de reprezentanță în țara literaturii. Cât privește tipul de raport *many to many*, acesta este ușor de cercetat atunci când unitățile unui nivel corespund în bloc unei serii a altui nivel; tipic este de exemplu raportul între seria sintactică și seria ritmică în proză și poezie, între seria fonico-timbrică și cea ritmică în poezie, serii care intră în conexiuni de repetiție ordonate; în asemenea cazuri eventuala necorespondență a seriilor, cum se întâmplă în poezie cu *enjambement*-ul, unde structura metrică si sintactică sunt divergente, este un fenomen care dobândește funcția semantică și iese in evidență prin chiar abaterea de la normă a textului. Evidențiere legată de faptul că în lectură și receptare nivelele se percep în mod simultan. Astfel, într-o lirică modernă care nu posedă canonul rimei prezența câtorva rime sporadice este un caz de asimetrie foarte semnificativă, simptom sau conotant a ceva care se poate explica la un alt nivel al textului. Ca întotdeauna, devierile semnifică numai în lumina a ceea ce rămâne legat de norme; Zamjatin ar spune: "Pentru a te ridica în înălțime, pentru a te desprinde de pământ, trebuie ca acest pământ să existe" (*op. cit.*, p. 46).

Este foarte interesantă în asemenea perspectivă examinarea procesului variantelor; de exemplu, în povestirea *La Madonna dei filosofi* a lui Gadda se observă cum variantele sintactice de

---

[8] CORTI, 1973 a, pp. 157—183.

substituţie sunt condiţionate de introducerea unei noi mişcări ritmice, totdeauna privilegiată de către autor[9]. Un tip de raport *many to many* între planul naraţiunii şi planul sintactic (timpuri verbale) descoperă Segre în studiul "Strutture e registri della *Fiammetta*"[10]; acolo există perfectă corespondenţă între blocurile de unităţi ale unui nivel şi acelea ale altui nivel, cum rezultă din tabelul pe care îl reproducem aici

timp narativ	*timp verbal*
I progresiv	perfectul
II progresiv	perfectul
III mental	imperfectul
IV mental	imperfectul
V progresiv mental	perfectul+imperfectul
VI progresiv	perfectul
VII progresiv	perfectul
VIII prezentativ	prezentul
IX dez872iderativ	imperativul

Natural, cu cât textul este mai complex din punct de vedere artistic, cu atât fiecare dintre tipurile de interacţiune ale nivelelor va fi mai aderent şi mai implicit în dezvoltarea întregului discurs textual, unde are loc marele joc combinatoriu al registrelor stilistice. În legătură cu *Fiammetta*, Segre relevă cum alternanţa organizată de registre stilistice este "nu o reprezentare, ci un corelat stilistic al unei întâmplări sentimentale topice şi a unei întinse game de stări sufleteşti care pot să o ipostazieze". Aşadar există o strânsă interacţiune între un nivel psihologic cu multe valenţe şi nivelul stilistic corespunzător, construit pentru a scoate în evidenţă prin omologie tocmai aceste valenţe.

Recentele studii ale lui Agosti, Tavani şi Beccaria[11] asupra

[9] Din cercetări în curs asupra manuscriselor gaddiene prezente în "Fondo manoscritti di autori contemporanei" al Institutului de Istoria limbii italiene de la Universitatea din Pavia.

[10] SEGRE, 1974, pp. 97—99.

[11] AGOSTI, 1972, în special p. 49—52. TAVANI, 1972, BECCARIA, 1975.

nivelelor marcate de puterea semnificantului în textele poetice, cum sunt cel fonico-timbric, ritmic, metric, relevă situații complexe în care autonomiei posibile a unui nivel îi e complementară interacțiunea sa cu altele; pentru a schematiza, putem distinge trei cazuri tipice:

I. Figurile formale, fonico-timbrice și ritmice se dovedesc autonome față de semnificații textuali, nepurtători de echivalențe de conținut[12].

II. Figurile formale se actualizează în corelație cu semnificații; despre aceasta Beccaria arată: "Semnificantul în poezie nu este ancorat de funcția sa strict lingvistică, ci reînnoiește cuvântul într-un fel de simbol, îi redă un surplus de sens care ține mai puțin de intelect, de operațiile lingvistico-comunicative și mai mult de sensibilitate, inconștient, preverbal, de conținuturile mentale necomunicabile; orchestrarea, partitura poetică, acea *iunctura* bine «acordată», fiece cuvânt considerat din punct de vedere fonic pot să elibereze, ca printr-un soi de «regresiune» freudiană, energii și asociații latente, să implice concepte, conținuturi mentale, să comunice necunoscutul, să restabilească o armonie presupusă ca într-un «limbaj ancestral» (Mallarmé), cu «o limbă care nu se mai știe» (Pascoli) /.../ Numai când sunetul este legat în mod arbitrar de către poet de un semnificat se ivesc calități care îl unesc cu acel semnificat și îl conotează la sensul semnificatului"[13].

III. Există articulări suprasegmentale ale semnificantului, cercetate cu o extremă finețe critică mai ales de Agosti, care produc evazivitate semantică, și deci adevărate mesaje suplimentare, de natură formală[14]. Textul este deci codificat de mai

---

[12] BECCARIA, 1975, cap. III, asupra ritmemelor dantești.

[13] Pe drept Beccaria nu acceptă determinism în raportul dintre sunet și imagine, în sensul lui Fónagy ("Communication in Poetry", în *Word*, XVII, 1961, p. 194—218) ci adnotează: „Fonemul /i/ pe care subiectul e constrâns să-l considere mai clar decât /u/ poate fi folosit foarte bine de către un poet (să zicem Baudelaire) pentru a sugera noaptea ("L'irrésistible nuit établit son empire"); /i/ este în sine nemotivat. Limbajul poetic îi conferă ceea ce-i lipsește ca *langue* în sens saussurian, adică motivarea" (1975, p. 75).

[14] AGOSTI, 1972, p. 15-43, bogate în exemplificări.

multe ori, de unde hiperfuncţia sa semnică şi comunicativă.

TENSIUNE POLARĂ ŞI UNITATE TRANSFRASTICĂ

3. Mai e şi altceva în bogăţia unui text care, aidoma vieţii, are calitatea superlativă de a contopi contrariile. Într-adevăr, dacă pe de o parte cercetarea aprofundată a nivelelor textuale în direcţie orizontală şi verticală pune în lumină izotopii şi omologii, pe de altă parte evidenţiază contrastele regulatoare ale dinamicii fiecărei opere în parte; aşadar există două impulsuri antitetice complementare, pe care le individualizează Egorov atunci când defineşte textul literar ca "un câmp de forţe asemănătoare cu cel electromagnetic sau gravitaţional, cu condensări şi întretăieri funcţionale", în care, într-un fel oarecare, totul este "condiţionat în mod reciproc" prin omologie sau prin contrast[15]. Nu este întâmplătoare coincidenţa de asemănare cu Gadda care insistă asupra *tensiunii* polare "între reprezentator şi reprezentare" sau materie tematică, tensiune ce implică totalitatea textuală[16]. Şi mai incitant este Gombrich, martor al unui adevăr analog în ceea ce priveşte textul pictural: "Aici ne aflăm nu în faţa unui paralelogram relativ simplu de forţe psihologice, ci în faţa celui mai înalt tip de organizare. Aici trebuie să postulăm nenumărate impulsuri şi contraimpulsuri, atracţii şi respingeri la diferite nivele şi cu o ierarhie a nivelelor care ar rezista analizei, chiar dacă i-am cunoaşte mai bine elementele. Un centimetru pătrat luat la întâmplare dintr-o pictură oarecare într-un stil oarecare poate arăta prin culorile folosite o cedare la impulsuri regresive şi, în acelaşi timp, dominarea acestor impulsuri prin disciplina trăsăturilor de penel a căror forţă este ţinută prizonieră ca să fie eliberată în momentul culminant.

There is a dark
Inscrutable workmanship that reconciles

---

[15] În *Ricerche semiotiche*, 1973, p. 318.
[16] GADDA, 1958, p. 12.

Discordant elements, makes them cling together
In one society...[17*]

Studiul organic al nivelelor textuale se dovedeşte pertinent nu numai pentru a distinge mai bine fenomenele scriiturii în proză şi în poezie de cele tradiţionale prin nişte canoane integrative (de exemplu, reliefarea mesajelor formale suplimentare în poezie), ci şi pentru a semnala ce anume este comun între hipersemnul poetic şi cel prozastic şi ce anume este legat de înseşi fundamentele comunicării literare; am văzut deja cum Zamjatin ajunge să afirme despre complexitatea constructivă a textului prozastic că a o stăpâni "este la fel de greu ca şi a întreprinde o călătorie interplanetară" (*op. cit.*, p. 68). De unde imposibilitatea în ceea ce priveşte textele ambilor versanţi (poetic şi prozastic) de a fi parafrazate sau transcodificate dintr-un sistem artistic într-unul de comunicare non-artistică, fără riscul pierderii informaţiei[18], ca şi de a se folosi pur şi simplu în cazul lor principiile lingvisticii textuale valabile pentru textele non-literare, dată fiind natura diferită a acelei *performance*[19].

Studiul organic al nivelelor poate aduce noi contribuţii la o tipologie a prozei; să luăm ca exemplu un caz aproape limită, proza lui Gadda, atât de instructivă în acest sens, dincolo de faptul că e splendidă. În prefaţa la *Cognizione del dolore*[20], autorul declară că "barocul şi grotescul sălăşluiesc chiar în lucruri, în fiece născocire a unei fenomenologii exterioare nouă: în chiar expresiile obişnuite,

---

[17] GOMBRICH, 1963, p. 68—69. Citatul poetic este din W. WORDSWORTH, *The Prelude*, I.1, vv. 341—344.

[*] "Este acolo o tainică
O nepătrunsă dibăcie care-mpacă
elementele discordante, le face să răsune împreună
într-o armonie unică..." (*engl.*)

[18] Cf. BROOKS, 1973, în articolul "La fallacia della parafrasi" din 1947, p. 213—234. Cf. şi lucrarea de faţă, III b.4.

[19] VAN DIJK, 1972, despre care cf. lucrarea de faţă, V.2. SEGRE, 1974, p. 19—20

[20] C. GADDA, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1970, p. 32.

în noțiunea acceptată «unanim» de cei mulți și de cei puțini: și în litere, fie ele umane sau inumane: grotesc și baroc ce nu se înscriu într-o voință premeditată sau într-o tendință expresivă a autorului, ci sunt legate de natură și de istorie: /.../ așa încât strigătul devenit cuvânt de ordine "barocul este Gadda", s-ar putea transforma în cea mai rațională și mai pașnică afirmație: "barocă este lumea, iar Gadda i-a perceput și i-a portretizat înfățișarea barocă". Cu toții știm foarte bine că într-adevăr la Gadda expresivitatea prevalează asupra *mimesis*-ului și că excepționalul său expresionism lingvistic ia naștere din tensiunea polară între "reprezentator și reprezentare".

Or, dacă e adevărat că la Gadda, ca la orice mare prozator, unitatea transfrastică a scriiturii sau semnificantul general al operei este corespondentul redării, la nivelul structurii tematice, al unei interpretări, cea de mai sus, a lumii, rămâne semnificativ și chiar incitant faptul că în scriitură *asistematicul* existențial devine *polisistematic*; și aceasta ca efect a ceea ce Gadda însuși definea drept un "program de reconstrucție, chiar dacă e un program simțit din instinct"[21]. Proza gaddiană, studiată cu încetinitorul, prezintă întâlnirea dintre diferite coduri lingvistice (dialectal, tehnic, aulic, latinizant etc.) ale căror unități sunt ținute în echilibru la unul sau mai multe nivele de o forță constructivă generală; acestea se întâlnesc sau se confruntă după legile textului, provocând o descărcare de surpriză în cititorul nedeprins cu mariajul eterogeneității stilistice și cu folosirea sa spasmodică; pe lângă aceasta, bună parte din marea putere informativă a scriiturii gaddiene provine din faptul că violările produse de actul combinatoriu al diferitelor coduri nu numai că denunță la nivelul orizontal prezența a diverse planuri paradigmatice în spatele

---

[21] În studiul "Belle lettere e contributi delle tecniche" (GADDA, 1958, p. 77—91), scriitorul folosește câteva expresii tipice pentru a indica natura unui asemenea program: "Dezagregarea și apoi noua integrare a materialului prim să fie motivată" (p. 89), "sarcina dezintegrării și a reconstruirii expresiei" (p. 90) etc.; și iată asemănarea cu zidarul: "să zicem că el poate fărâmița cărămida ce i s-a oferit, o poate face mortar și o poate face la loc în felul său, și poate continua fabricarea «zidului său» care este opera sa" (p. 88). Despre modurile construcției artistice cf. GENINASCA, 1972.

planului sintagmatic, dar se şi intersectează vertical cu variaţii de intensitate în aşa fel, încât să-şi provoace reciproc deformarea. De aici importanţa relaţionării tuturor nivelelor, de la cel fonetic până la cel lexical, pentru a surprinde extraordinara structură polisemantică; sigur că nu mai apare ca facultativă asemănarea cu zidarul în actul *construcţiei*, atât de scumpă scriitorului (vezi nota 21).

De la un caz-limită trecem la unul în aparenţă mediu: se ştie bine că în *Conversazione in Sicilia* de Elio Vittorini nivelelor tematico-simbolice şi mitice le corespunde un registru stilistic lirico-evocativ. Originalitatea operaţiei vittoriniene devine foarte perceptibilă şi sugestivă dacă se fixează obiectivul asupra dialogului: acolo este evidentă schimbarea de funcţie a replicilor dialogului, transferate din planul reprezentativ sau al acţiunii care de obicei le aparţine, în cel al expansiunii lirice, în strâns raport cu nivelul simbolic; adică personajul-simbol este purtătorul de cuvânt al unei "vorbiri" care îi învederează simbolicitatea. Violările, în ceea ce priveşte folosirea normală a dialogului narativ, nu au loc în general la nivelul lexical, ci la cel fonico-ritmic şi sintactic, care se construiesc în perfectă colaborare printr-un fel de dans încrucişat al unităţilor lor formale, şi de aici construcţia iterativă atât de izbitoare, cu expansiuni fonice recurente, paralelisme, insistenţe, secvenţe anaforice sau epiforice, parataxă ritmică şi atemporală. Astfel, din coerenţa internă ia naştere dialogul liric; şi într-un anume fel forma devine conţinutul cel mai înalt.

În plan orizontal perspectiva transfrastică, extinsă la unitatea textului, permite recuperarea multor elemente de coeziune internă ale fiecărui nivel, până şi a aşa-ziselor repetiţii la distanţă, a feluritelor efecte formale a acelei "arhive a memoriei" magistral investigată de Contini în cazul lui Dante; aşadar, parcurgând în cercetare traseele diferitelor nivele, criticul poate recunoaşte şi memora mai lesne acele legături între unităţile individuale care sunt orientative pentru întregul parcurs al unei opere, adică poate construi o memorie comună între sine şi autor (II b.4), decât cercetând opera în întregul şi complexitatea ei.

4. Dacă se poate dovedi că un nivel este dominant în construcția operei, cum a demonstrat pentru prima oară Tînianov, există și cazul când diferite nivele pot să devină dominante în timpul valorificării. La acest punct este necesar un marcat *distinguo:* pe de o parte se poate întâmpla ca de această reierarhizare să fie responsabil numai decodificatorul (cf. II b și problematica diferitelor decodificări), fenomen pentru care oferim suplimentar un exemplu ilustrat de Eliot: "Într-o dramă de Shakespeare există diferite nivele de semnificație. Pentru spectatorii cei mai simpli există trama, pentru cei mai reflexivi există personajul și conflictul său, pentru cei mai înclinați către literatură există cuvintele și construcția expresiei, pentru cei mai sensibili din punct de vedere muzical există ritmul și pentru spectatorii de cea mai mare sensibilitate și inteligență există un semnificat care se revelă în mod gradat"[22]; desigur, notează Eliot, o clasificare netă a publicului ca mulțime de decodificatori este imposibil de imaginat, dat fiind gradul diferit de conștiință a ceea ce se asimilează; ceea ce contează totuși, conchide el, este că nimeni nu este deranjat de prezența a ceea ce nu înțelege, ci după posibilitățile sale naturale se oprește la nivelul sau la nivelele preferate. Ce înseamnă aceasta? Că textul literar, mai mult decât toate celelalte texte verbale, este construit în așa fel încât să ofere diferite parcursuri semnificative și comunicative. Și aici ne îndreptăm către un alt aspect al valorificării și deci către o altă problemă de comunicare literară, de o însemnătate mult mai mare din punct de vedere semiologic.

Există cazuri în care ansamblul semnelor constitutive ale unui text este în mod conștient organizat de către autor în vederea exprimării, la nivele structurale diferite, a unor mesaje diferite: un fel de comunicare stratificată, ca să zicem așa. Lotman se servește de termenul "semantică în mai multe trepte", întrucât perspectiva internivelară se schimbă în funcție de treapta la care se ridică

[22] ELIOT, 1933, p. 145.

lectura destinatarului și, în consecință, se schimbă și comunicarea; în astfel de tipuri complexe de texte "fiece amănunt ca și tot textul în ansamblul său sunt incluse în diverse sisteme de raporturi și, ca rezultat, dobândesc în același timp mai multe semnificații"[23]. Exemplul ales de Lotman ca sferă de aplicabilitate este vechiul *Cuvânt al Legii și al Grației* al mitropolitului Ilarion; aici el se mișcă în felul său, incluzând si noțiunea de efect ludic provocat de prezența diferitelor planuri de semnificație care nu coexistă imobile, ci sclipesc, ,"scânteiază" în *continuum*-ul discursiv. Ne aflăm aici în fața accepției mai ample a macropolisemiei unui text literar și a pertinenței ce decurge de aici a definirii ei ca hipersemn.

Lotman distinge nivelul de opoziții liberate / sclavie; apoi, prin semnificatul noilor semne și printr-o nouă lectură a vechilor autori, opoziția creștinism / păgânism după care ajunge la a treia treaptă, la opoziția nou / vechi de care se leagă antiteza iertare / lege; și, în sfârșit, în contextul socio-politic al epocii va opune viziunea culturală de la curtea lui Iaroslav celei din Bizanț.

Ca exemplu local pentru noi italienii, acestui *Slovo* i-ar putea corespunde *Disputatio rosae cum viola* de Bonvesin da la Riva, citată mai sus, care oferă și material pentru unele implicații specifice în ceea ce privește discursul teoretic.

Celui care citește *Disputatio* i se prezintă un prim nivel, cel tematic, în care sunt puse în opoziție două flori: trandafirul și vioreaua. Bonvesin preia din tradiție cele două flori în conflict, cu structură fundamental binară, chiar dacă prezența în final a unui judecător conferă textelor o închidere ternară: disputa se potolește printr-o judecată, adică printr-o formă metaforică de proces.

Nivelului tematic i se suprapune, după canoanele tradiției alegorice, un nivel simbolic care se organizează pe baza unui sistem etico-opozitiv de vicii și virtuți: trandafirul simbolizează desfrânarea, avariția, trufia, adică triada fiarelor dantești, în timp ce vioreaua este simbolul virtuților corespunzătoare – castitatea, caritatea, umilința. Raportul dintre cele două nivele, bine explicitat în text, realizează funcția semnică specifică ce este conferită obiectelor preferate – cele două flori – în cultura medievală cu

[23] LOTMAN, 1970, p. 86.

nivel înalt de simbolizare. Lectura cea mai obişnuită a acestei *Disputatio* şi totodată procesul recreativ al comunicării literare consistă în decodificarea unei asemenea antiteze. Cu toate acestea textul oferă o serie de indicii în legătură cu posibilitatea unui al doilea nivel simbolic, al unei noi dezvoltări în lectură a unei comunicări ulterioare. Pentru că avem de a face cu un text medieval, ni se pare potrivit un citat pe care Lotman îl scoate din *Izbornik Sviatoslava* din 1073 *(op. cit.*, p. 87) în legătură cu un nivel secret al lecturii sau o nouă treaptă a semanticii textuale: "Există ceva care este spus, dar pe care raţiunea trebuie să-l înţeleagă altfel".

Or, e semnificativ şi important din punct de vedere teoretic faptul că în *Disputatio,* tocmai printr-o cercetare analitică asupra corelării nivelelor iese la iveală indiciul unui ulterior nivel simbolic de lectură, sau mesaj semiologic al textului. Este clar că într-un text alegoric trebuie să subziste o relaţie de omomorfism sau de izomorfism între nivelul propriu şi cel figurat; în cazul nostru, între cele două sisteme de diferenţe, cel botanic şi cel etic de exemplu, dacă trandafirul stă *olta in le rame / e bolda* (involt în ramuri / şi ţanţoş), determinarea este suficient de clară, ca să se refere la trandafir şi în acelaşi timp la trufie; acelaşi lucru este valabil pentru vioreaua-umilinţă, unde floarea se naşte *aprovo la terra* (aproape de pământ), sau se lasă pusă *sot pei* (sub picioare). Dacă există fisuri în relaţia izomorfică între nivelul tematic şi cel simbolic, vom spune, ca şi pentru vechiul text rusesc că "aici raţiunea trebuie să înţeleagă altfel", adică să înţeleagă principiul constructiv care-a dat naştere fisurii. Trimiţând pentru exemplificarea rupturilor de izomorfism între nivelul tematic şi cel etico-simbolic, la cercetarea deja citată, ne limităm să semnalăm aici un aspect foarte important al problemei: când există fisură între nivelul prim şi cel secund sau simbolic de lectură, izomorfismul se reconstituie între nivelul secund şi un al treilea sau un nou nivel simbolic, care în acest text luat ca exemplu este unul socio-politic, ideologic. În acest caz operaţia i-a fost sugerată scriitorului de faptul că predicatele nivelului etic se configurează ca subiecte ale celui socio-politic, respectiv *magnates* şi *cives*. Astfel, nivelul etico-simbolic poate fi în *Disputatio*: a) punctul

final de sosire pentru o decodificare mai simplă şi mai generală pentru o lectură de consum; b) mecanismul care leagă nivelul tematic de nivelul socio-politic, adică de al treilea nivel.

La realizarea "semanticii în mai multe trepte" colaborează în mod eficace nivelul lexical, ale cărui unităţi mizează pe supoziţiile semantice mai subtile: de exemplu, sintagme precum *officio de rapina* (slujbă de jaf) şi *agnelli mansueti* (miei blânzi), în mod aparent inofensive, sunt în realitate atât de polisemice, încât să poată fi decodificate de către cititorul mai avizat în cadrul sistemului lingvistic textual ca aluzii precise la limbajul statutelor antinobiliare şi să contribuie la redarea unui mesaj ideologic. Desigur că şi structura de proces cu crinul ca judecător va avea o decodificare diferită la cel de al treilea nivel, întrucât acuzaţii sunt grupuri sociale bine definite.

Cititorilor din timpul său Bonvesin le oferea un mesaj mai simplu sau mai complex în funcţie de capacităţile lor de decodificare: diferitele semnificaţii nu se anulează una pe cealaltă, ci se stratifică şi actualizează prin prezenţa lor simultană efectul ludic superior al artei. Se dovedeşte valabil în linii generale ceea ce Lotman afirmă despre autorul lui *Slovo*: "Pare că autorul aproape se bucură de abundenţa sensurilor şi a posibilelor interpretări ale textului. Mecanismul efectului lucid nu constă în coexistenţa imobilă, provizorie a semnificaţilor, ci în conştiinţa constantă a posibilităţii altor semnificaţi".

Rezultă de aici că comunicarea literară se realizează foarte diferit atât în plan sincronic, cât mai ales în cel diacronic. Dacă într-adevăr pe plan sincronic macropolisemia unui text ca *Disputatio* provoacă grade diferite de lectură şi înţelegere, avantajând prin propria-i ambiguitate prudenta existenţială a autorului său, pe planul diacronic comunicarea literară devine mai anevoioasă pentru decodificatorii îndepărtaţi în timp, străini de referentul numărul doi al textului, adică de realitatea social-politică a epocii; de aici, confirmarea importanţei pentru asemenea decodificatori a unui soi de iniţiere în text printr-o cercetare analitică şi comparată, aplicată la toate nivelele sale.

5. O concepție des reluată din timpul formaliștilor ruși până astăzi se referă la necesitatea de a relaționa fiecare nivel al textului cu una sau mai multe serii extratextuale, literare sau neliterare. Trimitem la lucrările citate ale lui Pagnini, Segre, Beccaria; acesta din urmă a aprofundat recent chestiunea cu ocazia unei confruntări orizontale între metrica textului individual și metrica fixată prin tradiție[24]. Rădăcinile, ca și la plantele agățătoare, sunt întotdeauna în altă parte. Pentru nivelele formale și legăturile lor cu diferitele filoane ale limbii literare, registre și subcoduri, cf. lucrarea de față, cap. III a.4., iar pentru influența codificării genurilor literare asupra legăturii între nivelele tematico-simbolic, ideologic și nivelele formale ale fiecărui hipersemn, cf. cap. V.

Din reflecțiile precedente asupra naturii și funcției nivelelor textuale, precum și din practica operațiunii critice reiese că acestea tind să polarizeze către o "formă a expresiei". Prin forma conținutului indicăm raportul dinamic care se instaurează într-un text între elementele conținutistice, organizarea lor unică, supradeterminată din punct de vedere simbolic și ideologic; cu alte cuvinte, unitatea structurală a nivelelor tematic, simbolic si ideologic. Lihaciov afirmă că "lumea operei literare reproduce realitatea într-o variantă abreviată, simbolică"; în care spațiu, timp, condiții psihologice, lume istorică, lume morală apar într-o "construcție complexă care este *proprie* operei și nu realității"[25]; adică opera contractă, dilată, schimbă perspectivele, raportul prezențelor și al absențelor. Așa se naște forma conținutului, care dă conținutului o nouă semnificație.

Sintagma "forma conținutului" (ca și cea de "forma expresiei") e împrumutată din Hjemslev, dar cu o semnificație tehnică foarte diferită, întrucât e vorba de o "formă" relaționată nu cu codul, ci cu mesajul. Asemenea extrapolare și violență terminologică asupra

---

[24] BECCARIA, 1975, p. 25.
[25] D. S. LIHACIOV, "Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie", în *Ricerche semiotiche*, pp. 26—39.

unui model ilustru ne apare justificată de necesitatea de a restitui conceptul de organizare "formală", morfologică a conţinutului, în care se petrece modelizarea şi de inexistenţa în limbă a unui sinonim pentru "formă" potrivit acestui caz.

Nivelele hipersemnului care ţin de forme (fonico-timbric, morfo-sintactic, ritmic, eventual metric, stilistic la modul generic) se combină într-o unitate transfrastică superioară care ia naştere din violenţa omogenizantă a scriiturii individuale asupra eterogeneităţii limbii şi a celei de a doua limbi, care este cea literară; această unitate transfrastică superioară operează ca semnificant major al textului. Forma conţinutului şi forma expresiei interacţionează în aşa fel, încât dau naştere *invariantei* operei, adică într-un mod mai general, şi mai compact decât nivelele textuale luate separat, în jocul lor combinatoriu. Că nu e vorba de gustul pentru terminologie, ci de concepte efectiv operative, o dovedeşte examenul comparat al mai multor texte care aparţin aceluiaşi gen literar: codificarea unui gen literar este un *program* construit după legi foarte generale care implică întocmai raportul între anumite planuri tematico-simbolice şi anumite planuri formale: fără asemenea raport nu există codificare. În interiorul fiecărei opere programul genului devine lege constructivă a operei, dând naştere formei conţinutului acesteia şi formei expresiei, mai mult sau mai puţin inovatoare, mai mult sau mai puţin revoluţionare (cf. cap. V.). Structura generativă a operei aduce cu sine obligativitatea unui anume tip de raporturi între forma conţinutului şi forma expresiei, conceput mai întâi în mod sintetic de către scriitor, în timp ce opera terminată îl va actualiza prin interacţiunea vasculară a tuturor nivelelor. De exemplu, într-un text narativ aparţin formei conţinutului atât subiectul, cât şi organizarea unităţilor de ordin psihologic, în timp ce *fabula* şi modelul narativ sunt fructul operaţiunilor logice ale criticului analist asupra textului[26]. În cadrul scriiturii aceluiaşi text narativ formei

---

[26] Cea mai recentă şi precisă analiză asupra conceptelor de subiect, fabulă şi model se găseşte în SEGRE, 1974, p. 3-72 noţiunea de "discurs" pare să cuprindă aici întregul text finit şi tot ce se citeşte, ca şi aspectele formale ale textului însuşi. În tratarea noastră forma

expresiei îi aparţine structura sintagmatică a limbajului artistic în care înscrierea socialului lingvistic (limbă şi limbă literară) a fost supusă reelaborării stilistice individuale şi legii constructive a textului. De aceea, dacă cel care face analiza se comportă ca pur lingvist, el va izola clase sau fenomene lingvistice independent de forma expresiei, referindu-se conform programelor sale de lucru, la categorii istorice sau ştiinţifice ale cercetării lingvistice. În schimb, criticul va pune în lumină forma expresiei, punctând pe de o parte asupra structurii sintagmatice locale, contextuale, iar pe de alta asupra unităţii transfrastice a întregului text. (IV. 2, 3); în acest caz pura examinare a microstructurilor lingvistice acţionează evident ca ceva necesar şi de la sine înţeles. În stadiul actual al cercetărilor se observă că cercetarea suprasegmentală a dat contribuţii optime în studierea unităţilor fonico-timbrice şi fonico-ritmice, cum o atestă în Italia lucrările lui Agosti şi Beccaria; le va putea da şi în analiza sistematică a structurilor sintactice, deoarece sintaxa, pe lângă organizarea enunţurilor din pagină în funcţie conotativă şi ritmică, devine un semnificant sau formă de relaţie totală, specifică operei, al cărei semnificat coincide cu complexul de relaţii pe care scriitorul l-a instituit la nivel tematico-simbolic (V.6).

Raportul reciproc ( ) între forma conţinutului şi cea a expresiei se dovedeşte a sta la baza schemei de comunicare literară oferite de Chatman[27], chiar dacă nu foloseşte aceeaşi terminologie cu a noastră; cercetătorul distinge în opera narativă alegerea iniţială de structuri mimetice sau diegetice, de reprezentare sau povestire: "Pentru a specifica cele patru posibilităţi care decurg de-aici, propun termenii următori: «acţiune» *(to enact)* pentru enunţurile de procese non-mediate sau «reprezentate», «povestire» (*to recount)*, «reprezentare» *(to present)* pentru enunţurile cu staze «reprezentate» şi «descriere» *(to describe)* pentru enunţuri cu staze «povestite», ţinând întotdeauna cont că enunţ este folosit în sens abstract, independent de orice suport". Or, faptul că este sau nu

---

conţinutului şi forma expresiei nu se referă la sensul pe care TRABANT, 1970, le-o dă cu o perspectivă glosematică, ci mai degrabă la repartizarea făcută de ECO 1971 în cadrul cultural.

[27] CHATMAN, 1974, p. 1.

prezent un narator sau vorbitor e o alegere de formă a conținutului ale cărei consecințe sunt fundamentale pentru forma expresiei, în afară de forma expresiei ca atare: folosirea pronumelor, ar zice Benvenniste, sau a formelor verbale, acolo unde el distinge planul *histoire* și planul *discours*[28]. Din examenul acut pe care Chatman îl face asupra câtorva fragmente literare (Dostoievski, Beckett, Capote) rezultă că discursul narativ se impregnează în așa măsură în manifestarea formală, încât permite autorului să exprime modalitatea acțiunii fără prezența nici unui verb de acțiune, dacă acesta nu e semnificativ la nivelul povestirii *(art. cit.*, p. 16). Dar și mai incitantă apare în acest studiu utilizarea teoriei așa-ziselor *speach acts*, a "actelor de cuvânt" în funcție în același timp de forma conținutului și de forma expresiei: nu numai că actele de cuvânt ale naratorului se disting de cele ale personajelor unele față de altele, dar produc o varietate de efecte, adică de "perlocuțiuni" în context fiind înconjurate de ramificații de amănunte expresive (cf. comentariul la frazele inițiale din *Frații Karamazov*). Adică forma conținutului și forma expresiei acționează pe planul pragmatic în receptare tocmai pentru că sunt *altceva* față de conținuturile și de limba în care sunt construite. Din această acțiune pragmatică ia ființă poziția istoricosocială a textului.

FUNCȚIONALITATE ȘI UNICITATE

6. Am dori acum să asociem discuția purtată până aici despre hipersemnul literar cu ceea ce am expus în cap. I. 5 în privința tipologiei semiologice a culturii. Scriitorul, cu cât i se potrivește mai bine acest nume, cu atât se situează mai pe muchie între sistemul semnic socio-cultural al epocii sale și indescifrabilitatea și ambiguitatea profundă a realului. Tocmai pentru că se află în această poziție, orice tematică ar alege, reușește să selecționeze niște unități cu semnificație latentă, niște fenomene care în sine

---

[28] "Les relations de temps dans le verbe français", în BENVENISTE, 1966, p. 238—245. Importante sunt observațiile asupra corespondenței între anumite genuri literare și utilizarea anumitor timpuri.

sunt particulare, adică limitate, şi să le lege în aşa fel încât să exprime un mesaj care nu mai e particular şi limitat, ci plurivalent. Astfel un fragment de viaţă ajunge să exprime viaţa, de unde posibilitatea unui mesaj ideologic general (III b). Este principiul artistic prin care organizarea a ceva produce altceva, calitativ diferit, şi de aceea pasibil de mai multe lecturi, decodificări şi destructurări; este până la urmă capabil să reînnoiască chiar acel sistem semiotic socio-cultural de la care autorul a pornit.

Din reflecţia asupra procesului artistic s-au dezvoltat în sfera criticii două concepte care, după părerea noastră, cer comentarii sau rectificări: *funcţionalitate* şi *unicitate* a operei de artă.

Critica structuralistă a fost aceea care, orientată către studiul textului ca obiect, a pus în lumină conceptul de funcţionalitate: cu cât opera e de un nivel mai înalt şi mai puternică, adică mai complexă, cu atât construcţia ei revelă un grad mai înalt de funcţionalitate, ca şi cum funcţionalitatea ar fi direct proporţională cu realizarea artistică. Foarte bine, numai să fie clar că funcţionalitatea nu e un principiu specific artei: pe de o parte există opere realizate după toate regulile funcţionalităţii nivelelor şi care, cu toate acestea, se dovedesc a fi produse de consum; pe de altă parte, există realizări din sfera intelectuală, demonstraţii ştiinţifice, de pildă, care funcţionează cu o eleganţă atât de mare, încât *par* nişte capodopere. Funcţionalitatea nu are legătură nici măcar cu specificul percepţiei artistice din partea destinatarului.

Cât despre conceptul de unicitate, opera de artă este într-adevăr o organizare unică şi irepetabilă; adesea ne face să zăbovim mult în faţa ei. Faimoasa frază a lui Valéry: "*les belles oeuvres sont filles de leur formes*" se încarcă de toată semnificaţia ei dacă o raportăm simultan la formele conţinutului şi ale expresiei, al căror contact reciproc iscă noutatea, acea *vis* internă, şi totodată echilibrul oricărui organism artistic. Unicitatea este prerogativa operei considerate "închise". Operele clasice, în ciuda ambiguităţii oricărei poezii, se prezintă cu acea *aparentă* naturaleţe care l-a făcut pe Flaubert să scrie: "Les chefs-d'oeuvre sont bêtes, ils ont la mine tranquille comme les productions mêmes de la nature, comme les grands animaux et les montagnes". Aşadar, caracter de unicitate şi necesitate, impresie a destinatarului că nu poate fi în ele

nimic diferit de ceea ce există, nimic mai mult, nici mai puţin; deja în câte o poetică din secolul al XIV-lea iese la iveală conceptul de "formă esenţială" ca generatoare a unui *unicum*[29]. Pasul înainte făcut de critica contemporană are două direcţii: pe de o parte constă în substituirea concepţiei ontologice şi atemporale a *unicum*-ului prin aceea istorico-semiologică: unicitate înseamnă fie lipsă de deviere de la regulile sistemului literar şi de la codificările precise ale normei sau genului; fie o folosire diferită a regulilor ca atare (pentru cele două cazuri vezi cap. V. 4). Pe de altă parte unicitatea constă în imprevizibilitatea mesajului raportat la seriile socio-culturale ale epocii, faţă de previzibilitatea produselor codificate normal. Conceptul însuşi de "capodoperă" se datorează unui fenomen colectiv de transformare: la început există un text, iar valorificarea lui face din el în mod treptat o capodoperă.

Din momentul în care diversele lecturi ale destinatarilor declanşează procesul valorificării (II B), opera se poate defini, după Eco, "deschisă"[30]. Există însă o determinare mai specifică a operei deschise, cu o tipologie diferită în perioada contemporană: de la *opera în mişcare* sau neterminată la care colaborează beneficiarul la mesajul pe care Eco *(op. cit.*, p. 84) îl numeşte *plurivoc*, la anumite experimente foarte recente de texte poetice sau prozastice care prezintă o suprapunere a mai multor discursuri lirice sau narative şi vor să reproducă caracterul stratificat al stadiilor inconştiente şi conştiente ale eu-lui narator, diseminarea sensului în pagină. Sunt texte care aspiră la fuga de structuri, dar în realitate produc structuri de fugă. Dacă a scrie este "un mod de formare", într-adevăr "formatul" există şi se întâmplă chiar aşa cum se întâmplă, supunându-se legii sale constructive. Cu alte cuvinte problema "deschiderii" ca fază non-structurabilă aparţine emitentului şi destinatarului, nu textului în sine, oricât de plurivalent ar fi el; există azi pericolul ca unii scriitori să fie influenţaţi în mod excesiv de "clasa dominantă" a teoreticienilor şi să transforme creaţia într-o parafrază artistică a gândirii teoretice. În acest caz, pentru binele poeziei ar trebui poate să ne dorim ca

---

[29] În *Trattati*, I, 1970, p. 561.
[30] ECO, 1962, p. 41.

această clasă dominantă să-şi încheie cât mai curând misiunea sa istorică.

MACROTEXT

7. Conceptului de text înţeles ca hipersemn, adică un complex de semne verbale cărora le revine, cum spune Eco "*status*-ul unei *superfuncţii semnice*"[31] este profitabil să i se alăture acela de unitate superioară a textului, pe care o vom numi *macrotext*. Un astfel de concept este aplicabil numai în condiţii determinate la o culegere de texte poetice sau prozastice ale aceluiaşi autor; cu alte cuvinte, o culegere de versuri sau de povestiri poate fi un simplu ansamblu de texte reunite din diferite motive, sau se poate configura ea însăşi ca un mare text unitar, adică tocmai macrotextul. În al doilea caz orice text poetic sau prozastic luat aparte este o microstructură care se articulează în interiorul unei macrostructuri, de unde caracterul funcţional şi informativ al culegerii; ceea ce este egal cu a spune că semnificatul global nu coincide cu suma semnificaţilor parţiali ai fiecărui text, ci o depăşeşte. În primul caz, cel mai comun, atunci când un scriitor adună pentru destinatari un anumit număr de scrieri destul de coerente şi de aceea accesibile, definiţia culegerii ca ansamblu de texte este doar tautologică.

Funcţionalitatea şi posibilitatea de informare a unei asemenea culegeri se realizează doar când se verifică măcar una din condiţiile următoare: 1) dacă există o combinatorie de elemente tematice şi / sau formale care se manifestă în organizarea tuturor textelor şi produce unitatea colecţiei; 2) dacă există într-adevăr o înaintare a discursului prin care orice text nu se poate situa decât pe locul în care se găseşte. Este clar că 2) presupune 1), dar inversul nu e valabil.

Trimitem pentru exemplificare la două lucrări recente, una asupra unei culegeri de versuri şi alta asupra uneia de povestiri. M. Santagato în articolul "Conexiuni intertextuale în *Canţonierul* lui

---

[31] ECO, 1975, p. 328.

Petrarca"[32] poate să conchidă asupra existenţei în *Canţonier* a condiţiilor 1) şi 2) după studierea conexiunilor de transformare de la un text la altul şi a celor de echivalenţă (repetare de elemente asemănătoare etc.) şi după identificarea şi distingerea structurilor superficiale de "structuratorii profunzi, presupuşi sub formă de paradigmă tematică".

În articolul "Texte sau macrotext? Povestirile despre Marcovaldo de I. Calvino"[33], autoarea lucrării de faţă a aplicat un asemenea tip de cercetare la două serii de povestiri avându-l pe Marcovaldo ca protagonist, cea din 1958 (zece povestiri) şi alta din 1963 (10 plus alte 10): prima serie s-a dovedit a fi un macrotext, iar a doua nu. Printre altele, în prima serie succesiunea repetată a acţiunilor fundamentale a permis extrapolarea unui model sau a unei structuri generative a celor zece texte; un atare model pe de o parte scoate la iveală legăturile intertextuale la nivelul manipulării *fabulei*, iar pe de altă parte se prezintă ca intermediar între motivarea ideologică profundă care susţine toate povestirile şi creaţiile individuale ale fanteziei. Culegerea respectivă, omogenă şi organică, apare ca macrotext în funcţie de condiţiile 1) şi 2) din schema noastră, în timp ce a doua serie de 20 de povestiri nu întruneşte aceste condiţii, deşi conţine câteva dintre cele mai frumoase povestiri dedicate lui Marcovaldo. Aceasta înseamnă că criticul va trebui să urmeze o altă pistă pentru a le interpreta, ţinând cont de procesul diacronic şi de transformarea suferită în consecinţă de motivările ideologice şi de planul formal.

SISTEMUL COMUNICATIV AL SCRIITORULUI

8. Cazul citat mai sus al celei de a doua culegeri a lui Calvino ne conduce la problema inserării unui hiper-semn artistic în producţia de ansamblu a unui scriitor. Procedura poate să urmeze direcţii opuse: examinare a sistemului semiotic sau a întregii realităţi comunicative a unui scriitor în funcţie de fiecare text în

---

[32] În *Strumenti critici*, 26, 1975, pp. 80—112. A se adăuga SERPIERI, 1975, pp. 13—26.

[33] CORTI, 1975, pp. 182—197.

parte sau a structurii textului în funcție de sistem.

În primul caz se cercetează mai ales invariantele sistemului pentru a le identifica prezența în fiecare text: cuvinte-cheie, cu valoare simbolică, care trimit din nou la realitatea extratextuală, conotatori stilistici, materiale cărora li se dă o nouă utilizare[34]; perspectiva este în acest caz monocentrică, adică sistemul semnificativ și comunicativ al unui autor este văzut în funcție de unul dintre textele sale. Perspectiva devine policentrică atunci când textele luate separat sunt văzute ca niște etape ale unui drum, ca niște structuri de transformare ale unui sistem sau ca momente ale continuității sau discontinuității aparținând unui Eu productiv de la operele de tinerețe până la cele mai târzii. Gottfried Benn a scris pagini foarte penetrante asupra dublului proces de care depind fazele creatoare ale scriitorului sau ale artistului în genere: la unii maturitate precoce și incertitudine târzie, iar la alții contrariul, adică culmea capacității creatoare este atinsă când sunetul trâmbiței îi anunță că trebuie să părăsească lumea[35]. Așadar, în afara unor cazuri excepționale, nu există o dezvoltare pașnică în opera unui artist, și nici fiecare fază nu o implică pe cea următoare: motivările care produc transformarea sistemului de semnificare și comunicare al unui artist sunt legate pe de o parte de drumul interior al Eu-lui productiv[36], iar pe de altă parte de influența extratextului, adică a condițiilor socio-culturale și istorice, a presiunii ideologice a anumitor aspecte ale realității. Evoluția drumului unui artist este într-un fel reprezentarea în diferitele sale opere a acestei duplicități de forțe. A stabili legături între diferitele texte ale unui scriitor înseamnă în esență a asocia superfuncțiile semnice ale fiecăruia dintre ele; se poate verifica un grad mai mare sau mai mic sau aproape nul de stabilitate, însă oricum este foarte anevoios pentru critic să domine reacțiile în lanț ale acestora.

---

[34] Un optim exemplu în AVALLE, "*Gli orecchini* di Montale" (1965) în AVALLE, 1970, pp. 1—90.

[35] BENN, 1959, pp. 248—249.

[36] Vezi interpretarea operei *Soledades* de A. MACHADO în SEGRE, 1969, pp. 95—134.

V

GENURI LITERARE ŞI CODIFICĂRI

DEFINIŢII POSIBILE. GENURI LITERARE ŞI STRATURI SOCIALE

1. Textul, cu rare excepţii, nu trăieşte izolat în literatură, ci chiar prin propria-i funcţie semnică aparţine împreună cu alte semne unui ansamblu, adică unui gen literar, care tocmai de aceea se configurează ca un loc în care opera intră într-o complexă reţea de relaţii cu alte opere. O definiţie atât de generală nu reprezintă, cum ar spune Aristotel şi exegeţii săi din secolul al XIV-lea, "un mod de a vorbi care să ne arate esenţa lucrului"[1]; dar ce-i drept, plecând de la o asemenea definiţie investigaţiile asupra genurilor literare ajung la rezultate bine diferenţiate ce se pot împărţi în esenţă în două categorii: poziţiile de natură abstractă, atemporală sau deductivă şi cele de natură istorică, diacronică sau inductivă[2].

Pentru întâia categorie se mai poate opera încă o subdiviziune după cum cercetarea abstractă şi deductivă porneşte de la structuri general-antropologice (de exemplu, cele ale fantasticului) sau de la cele retorice. În primul caz, reflecţia asupra structurilor antropologice (de exemplu, cele ale fantasticului), prin înfloritoarea ei manifestare în poeticile contemporane, conduce la redescoperirea unor proprietăţi fundamentale din care se deduc genurile: liric, dramatic, epic, fantastic etc. şi, în consecinţă, tipologia "discursului" literar, sau mai bine-zis, a discursurilor literare (types). În fond, aici teoria genurilor se transformă în teoria discursului literar liric, dramatic, epic etc., a cărui formalizare ni se propune; teoria priveşte atunci nu numai operele scrise, ci şi pe acelea posibile, dar nerealizate încă, conduce la căutarea unui principiu de generare a tipurilor de texte[3]. În al doilea caz, adică în poetica clasică şi renascentistă structurile retorice de bază sunt răspunzătoare de faptul că teoriei i se atribuie un caracter normativ: genul literar este spaţiul anumitor posibilităţi tematice şi formale,

---

[1] SALVIATI, *Della poetica lezion prima,* în *Trattati,* II, 1970, p. 592 cu trimiterea la ARISTOTEL, *Topica,* VI, 3.

[2] KRAUSS, 1968, pp. 5-44. JAUSS, 1970. HEMPFER, 1973.

[3] GENETTE, 1966, p. 150. TODOROV, 1971, p. 225. VAN DIJK, 1972, p. 171 *et passim.* HEMPFER, 1973, p. 62.

al anumitor modele exemplificate în "Poetica" aristotelică şi în poeticile italiene ale secolului al XIV-lea, care elaborează principiile imitaţiei pornind de la Aristotel, de la *Ars poetica* a lui Horaţiu, conjugată cu schemele retoricii ciceroniene, sau sub influenţa retoricii medievale; pe lângă acestea, se constituie în acest cadru o ierarhie de valori, o ordine piramidală a genurilor[4]. Aşa cum a demonstrat Genot principiul imitaţiei preconizat de aceste poetici se produce în actul în care „*la notion historique generative et relativement psichologique d'archétype*" este transformată în noţiunea de model de către normativitatea practică[5]. Această normativitate a teoriei genurilor se extinde şi acţionează pentru o întinsă perioadă de timp, de la elenism până la sfârşitul secolului al XVIII-lea[6]; îi urmează teoria evoluţionistă elaborată de Brunetière şi de Symonds, cărora nu le lipsesc epigonii moderni[7], legată mai mult de conceptele darwiniene standard, din care ia naştere, decât de realitatea genurilor literare, ale căror produse inovatoare se ivesc chiar din opusul evoluţiei, adică din abateri şi devieri de la codificarea specifică unui gen; la care se adaugă şi impulsurile spontane individuale.

La polul opus se află poziţia istorico-inductivă coroborată cu sistemul structuralist, care permite operarea unor secţiuni sincronice în dezvoltarea diacronică a genurilor, pentru a le pune apoi într-o confruntare care să pună în lumină dinamica istorică, cu consecinţele care decurg de aici. Acest tip de cercetare are la activul său două fapte de primă importanţă: în primul rând îşi pune problema transformării genurilor literare sau a funcţiilor lor, fenomen ce se explică numai introducând o dimensiune temporală şi istorică, ca şi pe cea a prezenţei unor genuri diferite în anumite epoci sau a contaminării între un gen şi altul, în timp ce teoriile

---

[4] În *Trattati*, I, II, 1970 ; III, 1972 IV, 1974.

[5] GENOT, 1970, p. 14.

[6] O examinare detaliată în HEMPFER, 1973; pentru teoria evoluţionistă pp. 58—59.

[7] KRAUSS, 1968, p. 6, trimite la o curioasă afirmaţie a lui Ortega y Gasset ce polemizează cu Croce: "Jedes Dichtwerk gehort zu einer Gattung wie jedes Tier zu eines Spezies".

deductive se pot referi numai la o realitate literară construită din compartimente stabile.

În al doilea rând, perspectiva istorico-diacronică, ca factor de o indiscutabilă importanță, leagă genurile de universul emitenților și al destinatarilor, aducând contribuții fie la problema comunicării literare, fie la aceea a raporturilor literatură-societate.

Dacă este foarte adevărat ceea ce afirmă Lotman, și anume că "genul se poate prezenta ca un text unic, dar este imposibil ca el să devină obiectul unei percepții artistice"[8], tot atât de adevărat este că alegerea unui gen de către un scriitor constituie deja alegerea unui anumit model de interpretare a realității, atât în plan tematic, cât și formal; fiece gen își are restricțiile sale în surprinderea realului și a verosimilului, are funcție selectivă și provocatoare; codurile sale nu sunt niciodată neutre, ci sunt, ca să zicem așa, niște invenții umane de lungă durată care orientează mesajul ca atare într-o anumită direcție.

Există deci o competență a autorului care, alegând un gen literar, întrucât acceptă regulile jocului deja cunoscute de el, consideră economic să-și canalizeze propriile forțe creatoare către acestea. Cu alte cuvinte, genul literar oferă semnului-personaj, temelor, motivelor, o fizionomie de plecare și o condiționare, le imprimă semnificanții, structura pe care aceștia și-o asumă, tipul de utilizare contextuală. Natural, perioadelor și genurilor cu codificări și norme robuste (adjectivul îi aparține lui Eco), alternează cu codificări și norme slabe, mai susceptibile de violări, prin natura lor.

Genul literar este însă și *simptom* al unei culturi și al *status*-ului social care îl produce, îl acceptă și îl difuzează, de unde importanța introducerii în reflecția asupra genurilor a noțiunii de competență a destinatarilor, până acum întrucâtva subapreciată în istoriile literare. Însăși chestiunea raporturilor literatură-societate (cf. I. 4) va obține rezultate mai profitabile, dacă obiectivul criticilor sociologi va fi îndreptat nu numai asupra textelor ca atare, fie ele ale unor mari scriitori, ci asupra articulării genurilor literare, mai strâns legate prin însăși realitatea lor și prin frecventarea lor de

---

[8] LOTMAN, 1970, p. 71.

către autorii minori, şi contextul socio-cultural şi de stratificările sale. Într-adevăr problema nu e uşor de abordat, întrucât genurile literare au în istoria lor ceva asemănător cu limba: ele durează mai mult decât motivele socio-culturale care le-au creat, de aceea pot fi foarte lesne ceva mai în urmă, ceva mai întârziate, cum este şi limba faţă de mersul societăţii; lăsând la o parte o posibilă existentă a lor fosilizată. Acestea fiind zise, rămâne totuşi verificabil faptul că orice gen apare adresat unui anume tip de public, uneori chiar unei clase sociale, căreia îi orientează exigenţele atâta timp cât condiţiile sociale o permit. Fenomenul este bine descris în sinteză de Koehler[9]:

"*Quand, par suite des modifications de l'infrastructure, les contradictions internes de la société ont atteint un tel degré d'acuité que la superstructure littéraire n'est pas capable de les contenir, les vieilles quantités se transforment brusquement en qualités nouvelles, c'est-à-dire que de nouvelles formes et de nouveaux thèmes supplentent les anciens. Cela ne signifie d'ailleurs pas le rejet de la tradition toute entière. On la conserve dans la mesure où elle est apte à servir de moyen d'expression aux nouveaux contenus. Les motifs et les genres littéraires restent vivants tant qu'ils sont capables de revêtir une fonction a l'intérieur d'un monde poétique nouveau, en d'autre termes, tant qu'ils restent aptes à opérer la médiation esthétique entre l'être et la conscience*"

Un exemplu perfect corespunzător, dat de Koehler, este romanul francez în proză din secolul al XIII-lea: fiindcă venirea la putere a monarhiei frustrase pe atunci aspiraţiile micii nobilimi (cavalerii rătăcitori) de a se integra prin aventurile lor de prestigiu în marea nobilime şi produsese o radicală transformare a raporturilor sociale, noul roman în proză conservă întocmai, ca element structurant, aventura din romanul curtean, dar îi schimbă funcţia, făcând-o instrumentul unei *quête* religioase (Graalul) sau al unor forme sugestive de autodistrugere. Un discurs analog s-ar

[9] E. KOEHLER, „Les possibilités de l'interprétation sociologique illustrées par l'analyse de textes littéraires français de différentes époques", în *Littérature et Société*, 1967, pp. 49—63, la p. 52.

putea face în ceea ce priveşte simbologia amoroasă din lirica secolului al XIII-lea cu respectiva trecere de la glorificarea, de marcă feudală, a acelei *nobilitas generis*, la a celei de *nobilitas animi*, concept născut în contextul nou al clasei burgheze[10]. Fenomenul devine foarte frapant în genurile de mare consum social: romanul picaresc transformă eroul de roman cavaleresc în antierou, ceea ce indică schimbarea vremurilor, sau îl manipulează în cheie viguros comică; prin mutaţii succesive de funcţii, din romanul picaresc se naşte, după cum se ştie, romanul modern[11]. Un exemplu contemporan de reguli ale unui gen ce acţionează cu o destinaţie nouă poate fi cel oferit de basmul fantastic proppian în teatrul ideologizat al lui Antonio Porta : *La presa di potere di Ivan lo sciocco*.

Problema genurilor literare în perspectiva dată este aşadar ambivalentă: pe de o parte priveşte variaţiile funcţionale în interiorul sistemului literar şi în raport cu el, acceptă calea de cercetare deschisă de Şklovski şi Tînianov; pe de alta, devine o problemă particulară de comunicare literară, care presupune emitenţi şi destinatari, punând într-o nouă lumină istoria receptării textelor în diferite medii şi momente socioculturale[12].

---

[10] CORTI, 1959, la pp. 63—81.

[11] CH. AUBRUN, în *Littérature et Société*, 1967, pp. 137—150 ESCARPIT, ivi, pp. 146—147 KRISTEVA, 1970 se ocupă de acel *processus de mutation* (p. 17), reluând din Lukàcs conceptul de transformare rapidă a genului romanesc.

[12] JAUSS, 1967. MURY, Letteratura e societa, 1970, p. 175. STEMPEL, 1971. ZUMTHOR, 1972, pp. 157—184 HEMPFER, 1973, pp. 89—91. Această dublă problematică ne pare mai productivă de istorie culturală decât antinomia pusă de TODOROV, 1971, p.225: "*Ou bien on décrit les genres 'tels qu'ils sont* existés', ou, *plus exactement, tels que la tradition critique (metalittéraire) les* a consacrés: *l'ode ou l'élégie „existent" par ce qu'on trouve ces appellations dans le discours critique d'une certaine époque. Mais alors on renonce a tout espoir de construire un système de genres. Ou bien on part des propriétés fondamentales du fait littéraire et on déclare que leur différentes combinaisons produisent les genres. Dans ce cas, on est soit obligé de rester dans une généralité décevante et se*

2. Genul literar, cum am arătat de la început, se poate defini ca *locul* unde *operă intră într-o complexă rețea de relații cu alte opere;* de un astfel de unghi ține natura relațiilor ce se instaurează, caracterul lor de invariante, încât, într-un anume sens, se poate spune că genul este un fel de proces literar. Merită reflectat în acest sens asupra faptului că, la nivel tematic, într-un gen e semnificativă nu atât prezența anumitor conținuturi, teme sau motive, care pot fi comune ca atare mai multor genuri literare (de pildă, tema iubirii, a seducerii, a trădării, a războiului etc.), ci mai degrabă raportul dintre organizarea tematică și planul formal, fără de care nu există gen. Temele și motivele în sine sunt ca lemnăria din frumoasa comparație trissiniană, pe care ne hazardăm să ne-o însușim transferând-o într-un context diferit[13]: „/.../ dintr-o cantitate de lemn, lucrat într-un anumit fel și asamblat cu un anumit scop, se face o galeră, iar din altă cantitate, și cu altă socoteală, se va face o corabie; din alta, o navă; prin urmare formele acestora depind de cantitatea, calitatea și aranjarea lemnelor mai sus pomenite, dar sunt altceva, diferit de ele". Dincolo de orice comparație, într-un gen tematica e așa de strâns legată de planul formal, că *numai din interdependență ia naștere codificarea;* dealtfel nici n-ar fi cazul să se vorbească de coduri, dacă n-ar exista reguli de interacțiune între forma conținutului și forma expresiei[14]. Dacă ne limităm deci

---

contenter, par exemple, de la division en lyrique, épique et dramatique; soit on se trouve devant l'impossibilité d'expliquer l'absence d'un genre qui aurait la structure rythmique de l'élégie jointe à une thématique joyeuse. Or le but d'une théorie des genres est de nous expliquer le système des genres existants: *pourquoi ceux-là, et non d'autres? La distance entre ,la théorie et la description reste irréductible*". Răspunsul nostru la cele spuse de Todorov transpare din poziția pe care ne situăm în capitolul de față (V); aici se semnalează numai absența problematicii socio-culturale a genurilor înțelese ca moduri ale comunicării literare.

[13] *La poetica,* II, în *Trattati,* I, 1970 p. 44.

[14] Concept deja exprimat de ECO, 1971. În alte sfere nu există

să afirmăm ca Todorov[15] că genul e coagularea anumitor posibilităţi tematice şi formale comune unei serii de opere, încă nu rezultă clar formulată problema modului în care din relaţiile ce se instaurează între diferite opere se naşte codificarea. În fond, chiar formaliştii ruşi au susţinut importanţa principiului prin care creării sau transformării tematicii îi corespunde o creare sau o schimbare a formelor, din care se deduce foarte simplu, legătura, de altfel destul de evidentă, între structurile conţinuturilor şi structurile formelor; discuţia în speţă, dacă se poartă concret, pe un corpus destul de omogen de texte, care să fie ale unui gen literar compact, ne conduce mai departe, la descoperirea acelor invariante care dau viaţă codului, spre deosebire de variantele textelor individuale şi de regulile de transformare a codurilor ca atare.

Schematizând ceea ce se va clarifica mai departe în amănunt prin exemplificare, sunt posibile în privinţa unui gen literar câteva operaţii de natură inductivă:

a) extragerea din confruntarea structurii operelor şi din analiza invariantelor a principiilor care generează şi reglementează codificarea;

b) căutarea regulilor de transformare ale unui gen pe plan spaţial şi mai ales temporal : între operele cuprinse în el se creează un lanţ de contiguitate prin care, la distanţă de mai multe inele, se poate regăsi o deplasare a axei codificatorii. Uneori transformarea se manifestă în mod traumatic, fie prin intervenţia unei personalităţi puternic inovatoare (cf. IV. 1), fie prin motivări specifice care aparţin întregului sistem literar (baroc, romantism etc.).

c) analiza procesului de reinstaurare a unui gen după ce în sistem i-a corespuns pentru câtva timp semnul 0 (zero) ; în astfel de cazuri restaurarea poate avea loc prin recuperarea unui gen activ în alte epoci înăuntrul sistemului literar al unei aceleiaşi literaturi (de exemplu, tratatul manieristic de azi, de ascendenţă secentescă) sau a unui gen care a fost viu în sistemul altei literaturi (de pildă,

---

astfel de restricţie; cf. L. PRIETO, *Messages et signaux*, Presses Univ. de France, 1966.

[15] "Poétique", în *Qu'est-ce-que le structuralisme?*, 1968, p. 157.

teatrul clasic din secolul al XV-lea, la noi). Această inserare va provoca oricum deplasări în sistem.

d) extragerea, după clarificarea modului de funcţionare a codificării, printr-un proces de "reducţie", a unor modele, adică operarea unei formalizări pe un corpus care să fie cu adevărat omogen. La acest punct formalizarea poate fi productivă deoarece se acţionează deja asupra unei serii şi deci vom avea de descoperit elemente comune foarte generale şi convenţionalizate.

GENUL LITERAR CA PROGRAM

3. În orice gen codificarea nu se prezintă, evident, cu caracterele normative pe care ea le poate căpăta în sistemul lingvistic sau juridic, ci mai degrabă ca un *program* construit după legi foarte generale care privesc raportul dinamic între anumite planuri tematico-simbolice şi anumite planuri formale, totul în relaţie distinctivă sau opozitivă faţă de programul altui gen[16]. De altfel, se va ţine seama de existenţa unor subgenuri, de care ţin trăsăturile genului respectiv şi altele proprii, diferenţiale aşadar, procese de filiaţie, cu dezvoltări omogene. În interiorul fiecărei opere dintr-un gen programul se specializează ca lege constitutivă a operei înseşi ca realitate închisă. Legea constitutivă sau structura generală a unui text e perceptibilă ca atare tocmai fiindcă nu coincide pe deplin cu programul, ci e mult mai complexă şi mai dinamică; de pildă, opţiunile stilistice în interiorul unei anumite opere pe de o parte sunt corelate cu nivelul stilistic la care s-a ajuns până atunci în genul respectiv, pe de alta sunt condiţionate de opţiunile corespunzătoare pe care scriitorul le-a făcut în alte planuri sau nivele ale operei (IV, 2, 3).

Aspectul de program, introdus în codificarea unui gen, aparţine competenţei emitenţilor, care identifică în cadrul genului nu numai locul operelor scrise, ci şi pe cel al operelor pe care ei le pot scrie, locul a ceea ce se aşteaptă, calea care se cere să fie parcursă. În

---

[16] Nu se foloseşte aici noţiunea de program în sensul înregistrat de HEMPFER, 1973, pp. 109-110 ("*Gattungen*" *als* "*Programm*"), care e cel din teoria informaţiei.

perioadele de criză a sistemului literar, cum e cea de azi, căile genurilor par a fi închise traficului creator şi programul pare a continua să acţioneze numai dacă e coborât la nivelul literaturii de consum: roman ieftin, roman poliţist, roman istoric sau neistoric televizat, povestiri ilustrate şi de mesaj publicitar etc., toate textele în care devierea dintre cod şi mesaj e aproape inexistentă. Se constituie aşadar în practică o distincţie netă de natură socială cu raportare la diferite straturi ale publicului sau la diferite momente ale decodificării (literatură de citit în tren sau de relaxare). La un nivel mai înalt intrarea în criză ideologică, deci extraliterară, la scriitorii cei mai avizaţi, a conceptului de sistem literar a coincis cu actuala pierdere a funcţiei estetice a genurilor. Avem aşadar o probă în sens negativ a importanţei codificării în genul literar: scriitorul, cuprins de un sentiment de înstrăinare faţă de elementele tradiţiei, îi violentează regulile constructive, recurge de pildă la unele nivele formale (reluarea de azi a structurilor metrice din trecut şi chiar a genului rimat) sau la nivele tematice în cheie deformantă (tradiţia cavalerească în cărţile lui Calvino); aşadar genurile sunt în criză pentru că sunt rupte codificările ce reglementau raportul tematico-formal. Se întâmplă atunci ca unele motive, stileme, structuri formale să circule ca nişte frânturi ale unei nave scufundate, acostând pe unde le mână vreun val, în afara rutei pe care le-o impuneau nişte coduri bine determinate. În acest sens, Antonio Porta, poet al avangardei, aflată azi în căutarea unui nou drum, scrie: "Curentul actului poetic urmează nişte căi imposibile, se rătăceşte pe cărări considerate la prima vedere impracticabile, încetând de a mai curge, se blochează, congelat, în faţa oficialităţii, a puterii triumfătoare, a constrângerilor vreunui obtuz *establishment* cultural"[17].

Rămâne desigur cerinţa de a nu confunda raportul dintre sistemul literar al unei epoci şi sistemul socio-ideologic corespunzător, raport ce se poate controla teoretic şi istoric în diferitele sale dimensiuni, cu acela dintre un anume gen literar şi o

---

[17] A. PORTA, "Una letteratura fuori parcheggio" în *Il Giorno*, 3 sept., 1975.

ideologie, raport mult mai puțin determinat și definibil, așa că un act de contestare literară se poate face și prin recuperarea unui gen mai vechi (V. 6). Cu alte cuvinte, genul în sine poate fi o instituție care se încarcă de conținuturi ideologice în relațiile sale cu celelalte instituții ale sistemului literar.

Tot pe un plan general se poate observa, că în epoci de mare vitalitate a genurilor scriitorul nu numai că este competent în programul genului literar la care aderă, dar totodată stăpânește pe deplin acel *performance-system* al limbii literare (III a. 1, 3). Într-adevăr, deși e demonstrabil că orice gen și-a avut tipul său de organizare formală, întemeindu-se fie pe monolingvism, fie pe plurilingvism, cu toate acestea s-a verificat întotdeauna că orice scriitor plătește un tribut structurilor retorice generale ale limbii literare care, pe deasupra, într-o țară ca Italia a fost până în secolul nostru substitutul acelei inexistente *langue* (III a. 4). Această situație istorică particulară a limbii italiene, adică lipsa unei limbi de comunicare care să acționeze asupra limbii literare, a făcut ca în aceasta din urmă să se întâlnească, cel puțin în trecut, o mai mare staticitate față de celelalte planuri ale sistemului literar. Prezența constantă a atâtor mărci de origine retorică de-a lungul secolelor în nivelul formal al aproape tuturor genurilor noastre literare, adică prezența unei surse așa-zis "transgenerice", dă acea impresie ciudată potrivit căreia pare că în literatura noastră ceva este totdeauna altfel, iar altceva este totdeauna neschimbat.

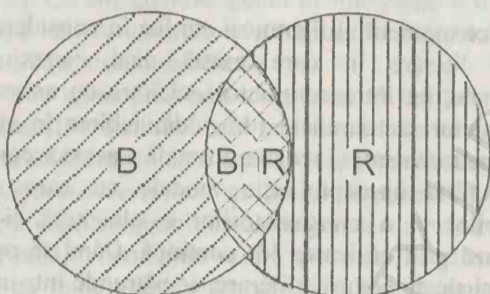
Tot foarte importantă în perspectiva generală a sistemului literar înțeles ca interacțiune de genuri și codificări ale lor este existența unui alt canal colector, cel al faptelor lingvistice dialectale, utilizate în cheie preponderent expresivă; acestea, spre deosebire de structurile retorice obișnuite, se ivesc numai în anumite genuri literare, și nu în altele, în anumite epoci, mai mult decât în altele, evident după ce dialectul se desprinde de limbă. Intercalarea subcodurilor regionale are loc acolo unde programul specific al anumitor genuri literare o permite și produce un tip de raport cu nivelul tematic care se codifică în fiecare dintre aceste genuri în genul rustic-naiv dialectul are cu totul altă funcție decât în comedia din secolul al XVI-lea, chiar dacă e vorba tot de utilizarea lui cu funcție expresivă.

4. Orice moment al literaturii am lua în considerare, găsim în el genuri literare în care există deja conexiuni stabilite, convenționale, nu între conținuturi, ci între un anumit mod de a trata conținuturi determinate (de pildă, iubirea în stilnuovism și iubirea în petrarchism) și redarea formală a acestor conținuturi *deja orientate*, fiind aproape niște modele cu care colectivitatea producătorilor și a consumatorilor e obișnuită și pe care le convalidează prin utilizarea lor continuă. Când se pune în raport mesajul artistic cu codurile literare, se pătrunde într-un proces care poate fi schematizat astfel: de o parte sunt codificările, care de la sine tind să se canonizeze, iar de alta mesajele scriitorilor individuali, care pot acționa în două direcții: transformând codurile din interior sau erodându-le și convertindu-le până la distrugerea lor. Corelarea de mesaje și coduri e o operație critico-semiologică foarte profitabilă deoarece, inserând textul individual sau hipersemnul în punctul care-i revine în evoluția unui gen literar, ea îi clarifică aspectul individual, dozajul de originalitate și convenții, iar pe de altă parte lămurește procesul comunicării literare prin evaluarea conținuturilor și a formelor, atât prin ele însele, cât și în raport cu contextele istorico-sociale.

E cazul acum să avansăm exemplificarea la punctele a) și b), enumerate mai sus în formă schematică (V. 2). Vom prefera două genuri, acordându-le un caracter de exemplaritate, deoarece au avantajul de a fi în același timp foarte înrudite prin tematica lor, dar și foarte distincte și tipice, cel puțin în a doua jumătate a secolului al XV-lea, genul bucolic, pe care îl vom numi B și genul rustic-naiv pe care îl vom numi R. Încă Varchi, în *Ercolano*, teoretizase două posibilități sau moduri "de a cânta lucruri pastorale", "unul în glumă și altul în serios", ca să folosim chiar cuvintele sale. Sunt două condensări diferite ale unei tematici.

Cele două genuri alese de noi, având în comun tematica pastoral-rustică, permit individualizarea distinctă fie a ansamblului elementelor comune lui B și R, adică intersectarea lui B și R, fie a elementelor non-comune, adică disjuncția lui B și R; intersectarea

poate fi reprezentată grafic, pentru mai multă claritate, recurgând la diagramele lui Venn:



Zona cuprinsă numai în B sau numai în R este cea în care are loc codificarea specifică a celor două genuri. Natural, atât în B, cât și în R, tematica prezintă constante sau invariante, tipice genului dat, și variante ce țin de textele individuale; aici interesează numai invariantele. În B ele sunt materiale refolosite, moștenite din bucolica clasică; de aceea, noua formă a conținutului va evita automatizarea lor[18]: 1) locul acțiunii, Arcadia sau pseudoarcadia, cu caracteristicile ei aparte de ținut idilic; 2) prezența simultană a unor divinități (fluvii divinizate, nimfe etc.), păstori și păstorițe, pe lângă unele personaje istorice reprezentate ca păstori; autorul textului figurează el însuși ca păstor, de unde urmează amestecarea celor două "aspecte" narative (autor⇆personaj); 4) în egloga dialogată predomină dispute, contraziceri sau tențone, în care doi sau trei păstori sunt alternativ destinatori sau destinatari; frecvente sunt cântecele alternate cu conținut amoros, care se pot structura în secvențe narative. 1), 2), 3) și 4), întrucât sunt materiale bucolice, au o funcție auxiliară, în timp ce funcția primă e conferită de noua formă a conținutului și produce o relativă omogeneitate în *corpus*-ul secolului al XV-lea. Așadar, *locus*-ul idilic, păstorii și tențonele lor devin în Organizarea contextelor vehicule ale unei semnificații alegorice (prin dezvoltarea unor premise din secolul al XIV-lea,

---

[18] CORTI, 1968, pp. 141—167. CORTI, 1972, pp. 11—18.

unde însă simbologia acționa cu scopuri didactice); reprezintă ambianța umanistică și protagoniștii ei, adesea identificabili în spatele numelui păstoresc curent. Peste toate acestea se întinde ceea ce poeții din B numesc "vălul pastoral". Trecerea s-a produs sărind peste "câmpurile de imagini"[19], neexistând nici o contiguitate la nivel conceptual între păstori și umaniști. La acest punct o analiză comparată a subiectelor eglogelor, studiate printr-o segmentare tematică, dovedește că textele se constituie, la nivel de formă a conținutului, printr-un procedeu literar de izomorfism, întrucât fiece secvență narativă e și proprie și figurată, aparține și planului obiectiv și celui subiectiv. Clasificarea, pe care o vom face în altă parte, revelă cum funcțiile actorilor bucolici nu numai că se deplasează, dar și sporesc; de pildă, motivul atacului lupilor la oi, din descriptiv devine element de subiect, se încarcă cu o funcție în contextul simbolic, deoarece în plan literar sau politic lupi echivalează cu dușmani, adversari ai păstorilor umaniști; la fel se schimbă funcția cântecului dialogat, purtător al unui discurs specific. Schimbarea morfologică structurală de funcții la unul dintre nivelele constitutive ale genului, cel tematic, produce acea radicală transformare a cărei urmare este că trăsăturile secundare din genul clasic devin fundamentale în bucolica secolului al XV-lea.

În B noii forme a conținutului îi corespunde în planul formal o operațiune organică ce atinge, prin corelație, planul metric si lexical: excepțională polimetrie, organizată înăuntrul formei închise a eglogei, creare de serii de rime săltărețe, adică de familii de cuvinte-rimă care sar de la un text la altul. Opoziția lume pastorală – simbologie umanistă produce la nivel expresiv acea coexistență-opoziție între latinisme prețioase și vocabule rustice. Așadar două serii lexicale, care în mod normal în limba literară duc la relații de excludere, întrucât sunt tipice pentru două coduri lingvistice diferite, aici coexistă si se conotează reciproc într-un mod nou. Conotarea de tip opozitiv fiind sistematică, pune în lumină procesul prin care norma bucolică se declanșează în punctul de întâlnire între forma conținutului și forma expresiei.

---

[19] LAUSBERG, 1969, par. 230, 422, 423—25.

Mai mult, pluringvismul ajunge adesea la figura retorică numită *obscuritas* (tipice sunt eglogele lui Arsocchi), care are scopul de a complica la nivel tematic raportul între cele două "câmpuri de imagini".

Revenind la R, genul rustic-ţărănesc: aici, pe plan tematic, numărul funcţiilor narative şi cel al actorilor este minim comparativ cu B. Personajele care polarizează funcţiile, adică actanţii, sunt două, perechea amoroasă, păstoriţa-ţărancă cu nume fixe (în Toscana – Nencia, Tonia, Beca, Nanna etc.; în Nord – Zoanina, Togna), destinatara cântecului de dragoste, şi păstorul-ţăran care i se adresează cu cântecul pentru a o cuceri (ne aflăm într-un tip de civilizaţie agricolă în care păstorul este şi ţăran). R este deci un gen mai compact, cu variaţii tematice minime şi uşor de formalizat[20]. Reducerea la minimum a funcţiilor narative are o primă consecinţă: în timp ce în B orice eglogă e un text închis în care se distribuie nişte secvenţe narative, în R compoziţia este potenţial deschisă, constituită, în textele cele mai fidele genului, dintr-o pură succesiune de octave (aşa-numitele *rispetti* sau *strambotti),* al cărei sfârşit nu e justificat de raţiuni ce ţin de subiect[21].

Invariante ale lui R sunt: 1) locul, care nu mai e cel de tip arcadian, ci cel din afara oraşului (pot fi câmpii sau coline); 2) cântecul rustic de iubire, care se realizează prin motive fixe, dintre care predomină : a) lauda păstorului; b) izbucnirea de mânie cu invectivă: c) oferta de daruri; d) o serie de comparaţii usturătoare

---

[20] Cf. CORTI, 1974, pentru variantele septentrionale, unde chiar sunt minime variaţiile tematice în tradiţia rustică în sens strict; la periferia ei se situează texte precum "cântecul" despre naşterea Nenciei, editat de Patetta şi constituit în realitate din patru octave.

[21] Interesant din punct de vedere metric ceea ce observă D. de Robertis în legătură cu balada editată de el în studiul "Un nuovo «Ritmo nenciale» in un manoscritto fiorentino della prima eta di Lorenzo", în Studi di filologia italiana, XXI, 1963, p. 201—215, la p. 204: "Un text în aparenţă mai puţin legat de forma şi motivul care constituia farmecul Nenciei, chiar dacă strofa de endecasilabi (AA) BCBCCA repetă în bună parte înfăţişarea cântecului popular de dragoste".

luate din viata rustică, comentând frumuseţea feminină; e) folosirea echivocă, în cheie sexuală, a terminologiei păstoreşti şi agricole; f) sfâşiere de organe viscerale ieşite din trup în frământarea cauzată de iubire[22].

Pe când în B antecedentul genului era bucolica clasică, supusă transformării de tip simbolic, prin care trăsături secundare ale genului au devenit primare, în R antecedentul este genul *pastorella* cu transformare în cheie parodistică, prin care caricatura seducţiei a devenit trăsătură primară. Astfel cântecul de dragoste din R este opoziţia la cântecul de dragoste pastoral din B, femeia nu e obiect de comunicare, ci de joc.

Şi codificarea din R apare la punctul de întretăiere între un nou nivel tematic şi un nivel formal; se prezintă ca atare o situaţie de un relief aparte din punct de vedere teoretic: o funcţionare binară organic structurată, a planului stilistic şi a celui strict lingvistic. Pe plan stilistic apar stileme fixe de origine rustică, simetrice cu cele din tradiţia aulică a cântecului de dragoste şi deci frapant parodistice (de exemplu, gustul femeii comparat cu acela al brânzei); aceste stileme au o viaţă interregională, apărând în texte toscane, padovane sau bergameze. Pe plan strict lingvistic, şi mai ales fonetic şi morfo-sintactic, se produc subcoduri regionale şi chiar municipale, în care se ivesc sistematic formele fiecărui dialect italian, folosite în mod reflex şi cu valoare expresivă. Interesul teoretic provine din faptul că în codificarea din R nivelul ideologic-tematic, adică parodia lumii rustice, e corelat cu cel retorico-stilistic în mod direct, în timp ce planul limbii presupune o alegere între diferite subcoduri regionale şi locale; alegere reflexă, din moment ce găsim autori bolognezi ce compun texte rustice în grai padovan, sau autori veronezi care compun în grai bergamasc. Aşadar un dublu statut formal, acceptat în mod coerent de către cei fideli genului; aşa că textele, făcând parte dintr-o serie, au un semnificat general la care concură un anumit număr de variabile

---

22 Cf. pentru topoii rustici A. di BENEDETTO, "Due note sulla «Nencia da Barberino»", în *Atti del Convegno sul tema. La poesia rusticana nel Rinascimento*, Roma, Accad Naz. dei Lincei, 1969, p. 29 - 41 şi *ivi* la bibliografia precedentă.

dialectale de bază, admise de genul respectiv.

R si B, după cum am văzut în reprezentarea grafică inițială, oferă o zonă de intersecție, datorată prezenței unor motive și trăsături tematice comune; existența unei zone de intersecție între două genuri apropiate în sistemul literaturii e relevantă în măsura în care poate fi originea viitoarei transformări a unuia dintre ele în funcție de celălalt.

La început motivele comune lui B și lui R sunt într-adevăr constante, dar nu esențiale, ele provin din fundalul și din marginile tematicii: descriere de momente ale unui anotimp sau de activități rustice, ca ieșirea vitelor la păscut, pierderea momentană a unui animal, întoarcerea la stână în asfințit etc. Într-un anumit moment din istoria lui R *corpus*-ul încetează de a mai fi omogen: unul dintre textele rustice descoperite recent de Domenico de Robertis[23] arată cum în R intră, prin influența lui B, tema disputei între doi păstori, dintre care unul povestește celuilalt, chiar dacă cu trăsături rustice, întâlnirea cu păstorița și momentul îndrăgostirii. Totul notifică intrarea în sfera lui R a unei situații bucolice care e tipică lui B: un personaj în funcție de narator și o secvență narativă. Fenomenul e edificator în ceea ce privește problema codificării; aceste texte rustice hibride refuză forma deschisă a octavei în favoarea celei ceva mai închise a baladei și mai ales notifică o enormă reducere sau chiar dispariție a oricărui subcod dialectal și a utilizării expresive a limbajului rustic, adică a caracterelor formale ale lui R. Cu alte cuvinte, un actor și o secvență narativă din B, trecute în R, au făcut să explodeze codificarea genului la toate nivelele. Desigur, aceasta se verifică atunci când invariantele unui gen transferate în altul sunt cele dominante, adică sunt elementele constructive ale primului gen. Un examen structural comparat al genurilor în sistemul literaturii arată că adesea un gen, atunci când devine hibrid, precum R în textele rustice de tipul celui descoperit de către De Robertis, adică nu mai e prevăzut cu o codificare eficientă, tinde să se transforme curând în altceva, adică începe un nou proces de organizare a planurilor tematic și formal, ce are

---

[23] Due altri testi della tradizione nenciale", în *Studi di filologia Italiana*, XXV, 1967, p. 109—153.

drept rezultat crearea de modele ale unei noi codificări; în cazul luat ca exemplu, dialogul păstorilor introdus în contextul lui R pregăteşte apariţia, în primele decenii ale secolului al XVI-lea, a teatrului rustic ca gen nou. Labilitatea unui gen hibrid e confirmarea în negativ a valorii structurale a codificării.

Cazul citat mai sus al textelor hibride din R şi al genezei succesive a teatrului popular e bogat în implicaţii teoretice; el scoate în relief: 1) lanţul de contiguitate prin care, la distanţă de mai multe inele, axa codificatorie se poate deplasa; 2) că se verifică ceea ce s-a spus la nr. 1, instaurarea de noi modele de codificare poate avea loc chiar ca operă a autorilor minori sau a aşa-zişilor "poeţi obscuri"; ceea ce înseamnă că, în timp ce pe de o parte, textele minorilor, constituind ţesutul conectiv al literaturii, produc stabilitatea ei şi, la limită, forţa ei de inerţie, pe de altă parte, dacă sunt supuse la un examen serial, relaţional, în care metoda statistică se poate dovedi de folos, dau la iveală o lentă mişcare progresivă a unor trăsături codificate şi regresivă a altora, până la punctul în care codificarea de bază intră în criză.

Să ne întoarcem la R şi B comparate între ele: *corpus*-ul lui R permite investigarea procesului de transformare şi a crizei finale a unui gen fără a avea loc acel fenomen macroscopic şi violent care e apariţia în scenă a unui mare actor care, fie că modifică din interiorul genului codificarea ce s-a instalat, fie că o sfărâmă, este întotdeauna element de inovare neaşteptată faţă de tendinţa de stabilitate a sistemului.

În schimb, în B apare Jacobo Sannazaro, autorul *Arcadiei.* Cazul e didactic, arătând cum o mare operă pune în criză program şi modele. Sannazaro revoluţionează genul în diverse grade; schematizat, procesul e următorul: 1) punerea alături de egloge a unor proze care deja se configurează ca o abatere structurală de la codul bucolic: acolo prezentarea păstorilor şi a motivelor dialogului având loc chiar în eglogă, era juxtapusă cântecului; aici se află în raport de ramă faţă de ceea ce este înrămat; 2) începând cu proza VI avem o sporire de secvenţe narative cu trăsături noi: a) rol dominant al păstorului care spune "eu"; b) reacţii în lanţ care instaurează un raport complex al diferiţilor păstori cu personajul care zice "eu", fapt prin care bucolica, din statică, devine

dinamică. Într-adevăr, cu *Arcadia* se naşte un nou gen, romanul pastoral.

În concluzie, teatrul rustic şi romanul pastoral *Arcadia* sunt exemple incitante ale celor două procese antitetice prin care codificarea din R şi cea din B au intrat în criză.

PROCESE DE TRANSFORMARE
FUNCŢIA MINORILOR ŞI A MAJORILOR

5. Cum am văzut, deci, regulile genului fixează rolurile părţilor; alt exemplu ar fi raportul dintre trăsăturile semantice şi metrice în sonet şi în canţonă în interiorul genului petrarchist, atât de eficient şi cu viaţă îndelungată în sistemul literar italian, şi nu numai italian. Aici produsele standard şi cele de nivel artistic coexistă, având funcţii diferite. Adică autorii minori tind să garanteze validitatea constantă, stabilitatea genului, de aceea procesul de transformare e atât de lent, încât se petrece la distanţă de multe inele ale lanţului; nouă astăzi ne-ar fi necesar un anumit efort pentru a ne da seama de puterea pe care canonizarea unui gen a exercitat-o asupra duratei sale: din anumite tradiţii literare, precum cele etico-religioase, ele se respiră odată cu aerul, şi cum nimeni, trăind, nu reflectează asupra existenţei aerului, când îl respiră, tot astfel mulţi minori au respirat, mai ales în a doua jumătate a secolului al XV-lea, petrarchismul epocii lor. Şi acest lucru e cu atât mai natural, cu cât de la distanţă poate apărea ciudat şi agasant; pentru că de la distanţă eşti tentat să decodifici sonete şi canţone în lumina unor coduri diferite de cele comune emitenţilor şi destinatarilor epocii. Ca si cum de la distanţă, nu numai că sunt gustaţi, dar sunt şi înţeleşi mai bine scriitorii mari şi nu cei minori, ofensa adusă normei, şi nu omagiul ei. De unde o fatală lipsă de *pietas* faţă de minori, dacă filologia şi critica sociologică şi semiologică nu ar redeştepta interesul pentru ei; în schimb, ei sunt cu adevărat ţesutul conectiv al genurilor literare, ei sunt protagoniştii stabilităţii sistemului. Să fim bine înţeleşi: rămâne mereu necesar un ferm *distinguo,* adică există minori şi minori: unii dintre ei ne rezervă surprize, şi adesea chiar cei mai puţin cunoscuţi, sau cei capabili de a atinge dintr-odată cote foarte înalte,

încât numai un critic de marcă e în stare să-şi dea seama de acest lucru, sau sunt înclinaţi să constituie subgrupuri cu fizionomie precisă, dar nu spectaculoasă (ne gândim la petrarchiştii padovani care aşteaptă încă să fie recunoscuţi ca atare de cercetarea critică). Procesul conservării şi al uitării, care este în definitiv procesul comunicării, e complicat: se poate întâmpla ca forţa stabilităţii şi a convenţiei literare a unei epoci să fi înlănţuit cu norma ei o mână de minori, eretici în felul lor din punct de vedere artistic, care tulburau gustul destinatarilor, obişnuinţele de decodificare; şi ca efectele acestei norme să se fi continuat până la noi.

Îndreptând obiectivul asupra genurilor literare ca fenomene sociale de comunicare artistică, se ajunge, aşadar, şi la valorificarea funcţiei minorilor, contrabalansând acel impuls al istoriei, care, cum spunea Corneille, nu suferă să lase urme ale chinurilor umane, afară numai dacă aceste chinuri nu i-au atins pe oamenii importanţi. Mai mult, în contextul specific italian, caracterizat prin culturi regionale, atenţia faţă de genuri şi subgenuri cu ramificaţiile lor, permite, ceea ce se face de atâta timp în istoria artei, focalizarea unor centri de difuzare şi inovare a proceselor literare dincolo de o falsă panoramă unitară.

Cât despre majori, aceştia deplasează axa codificatorie după un proces care a fost clar ilustrat de Mukařovský[24]: "Opera vie de artă oscilează mereu între starea trecută şi cea viitoare a normei: prezentul e simţit ca tensiune între norma trecută şi violarea ei destinată să devină parte a normei viitoare" . Cu alte cuvinte, procesul de transformare în interiorul unui gen literar nu introduce în criză un gen atâta timp cât nu provoacă criza existenţei uneia dintre codificările sale, ci doar o modifică parţial; cu alte cuvinte, *transformarea însăşi are o putere regulatoare.* În orice hipersemn cu o individualitate puternică programul genului literar se maturizează şi se modifică pe măsură ce devine lege constitutivă a operei înseşi. Mai apoi, cum bine notează tot Mukařovský, structura acestei opere "devine decompozabilă în norme particulare specifice care de acum pot fi aplicate fără greş chiar şi în afara structurii din care au luat naştere"; din momentul în care acest

[24] MUKAŘOVSKÝ, 1965, p. 33.

proces se produce, transformarea, care era un fapt individual, devine inel al acelui lanţ prin care se poate reprezenta drumul unui gen literar. Natural, nu toate sectoarele unui gen resimt cu aceeaşi vivacitate transformarea care a avut loc.

Un gen se poate transforma din interiorul său printr-o schimbare de funcţie a vreunuia dintre elementele sale constitutive, de unde, drept urmare, trăsăturile ce sunt secundare într-o epocă devin principale în alta; adică genul reproduce ca un microsistem acele variaţii funcţionale ce generează mişcarea însăşi a literaturii şi în legătură cu care Şklovski vorbea cu subtilitate de ereditatea ce trece de la unchi la nepot, privilegiind şi canonizând ramurile mezine. Un exemplu s-a dat în V. 4, în legătură cu materialele bucolice şi cu schimbarea lor de funcţie de la epoca clasică la cea renascentistă.

Un gen se mai transformă şi pentru că se schimbă celelalte genuri din literatura aceleiaşi epoci, ceea ce înseamnă că nu se poate face istoria unui gen privit izolat, ci dimpotrivă, e indispensabil a avea în vedere orice fenomen de corelaţie şi de influenţă. Dacă, de pildă, e adevărat că un mare număr din genurile literare italiene are un procent de teme şi stileme de origine petrarchistă, e tot atât de adevărat că un examen serial şi diacronic, chiar prin metoda statistică, al textelor petrarchismului, ar revela procesul invers. Nu numai genurile se schimbă, ci însăşi ierarhia lor se constituie în chip diferit de la o epocă la alta, fapt ce are consecinţe în procesul diacronic al fiecărui gen literar, pentru că într-un anume sens în interiorul lor există variaţia fenomenelor opozitive.

Mai există şi un al treilea tip de deplasare în sistemul literar, mult mai subtil şi în acelaşi timp frapant: când se dezvoltă direcţii artistice şi culturale destul de impunătoare, cum ar fi Barocul, Romantismul, se produce în literatură un fel de densitate, care o face mai omogenă, ca şi cum ea ar fi hrănită în toate componentele sale: atunci genurile literare, chiar păstrând structuri autonome, se deplasează coaxial într-o anumită direcţie, ca şi cum ar interveni un principiu spiritual unificator. Fenomenul atinge fie latura codurilor, fie pe cea a mesajelor individuale; în deschiderea studiului său strălucitor şi original despre Racine, Giraudoux invită

la meditaţie asupra faptului că în epoci solare precum cea a lui Pericle sau a lui Ludovic al XIV-lea există o civilizaţie plenară prin care geniul nu-şi poate atribui prea multe merite faţă de meşteşug, cum s-ar zice că însăşi civilizaţia respectivă a devenit geniu. În asemenea perioade se întăreşte reţeaua invariantelor celor mai generale, interartistice, a celor care stau la baza decodificării fie, de pildă, a unei picturi baroce, fie a unei statui baroce, şi permit aprofundarea noţiunii de tipologie culturală, adică de comunicare artistică a unei epoci. Modele comune unor texte verbale şi nonverbale, adică diferitelor sisteme de semne, se pot regăsi la fiecare dintre nivelele hipersemnelor artistice, ca şi în modul lor de a interacţiona. Lucrările despre manierism şi baroc ale lui Ezio Raimondi, Mario Praz, Jean Rousset, Jaqueline Risset, toate de înalt nivel critic, au aprofundat chestiunea la nivelul motivelor, tropilor şi simbolurilor; de exemplu, tot în legătură cu petrarchismul, Jaqueline Risset a atras atenţia asupra motivului lacrimilor, care din "simbol al suferinţei imobile şi dătătoare de farmec de origine petrarchistă, a devenit în petrarchismul baroc motiv acvatic, imagine de lichiditate şi transparenţă (mare, fluviu, limfă), încât "de la registrul durerii" se alunecă "la cel al spectacolului", al vizualităţii teatrale[25]. În mod analog, Pozzi a urmărit transformările structurale ale tropului trandafirului[26]: pornind mai mult de la examinarea "pepinierei tematice şi figurale" decât de la tema sau "figura" trandafirului ca atare, el ajunge nu numai să individualizeze nişte topoi literari, să-i clasifice, ci şi să surprindă evoluţia în cadrul unui gen literar de poezie a unui topos care uneori devine un mic subiect în miniatură, o minusculă povestire alegorică având ca protagonist trandafirul. Excepţionala dezvoltare a stereotipului trandafirului între secolele al XV-lea şi al XVI-lea este legată de fenomenul general al manierismului, din care derivă şi acea situaţie socio-literară specifică şi uimitoare totodată: mare consum şi circulaţie foarte rapidă a poeziei în medii literare închise, în care se cântă elegant pe variaţiile fastuoase ale unei teme.

---

[25] RISSET, 1972, p. 13—28.
[26] POZZI, 1974.

Procesul de transformare a genurilor, descris până aici, poate fi considerat în cele din urmă pe drept inovator, astfel încât şi transformarea poate avea o putere regulatoare. Altfel se petrec lucrurile când un mare scriitor pune în criză însăşi legea constitutivă a genului, codificarea sa; Doubrovsky observă, în legătură cu raporturile lui Racine cu genul tragic, că marele scriitor nu operează în virtutea unei legi proprii genului literar, care îi e oferită de istoria literară; această lege nu e luată de el ca un principiu de interpretare, ci ca ceva care trebuie el însuşi interpretat[27]. Aceasta ţine deja de proiectul de maximă al creatorului adevărat. El este pentru ceilalţi o actualitate incandescentă: arde trecutul şi iluminează cu fulgere viitorul, distruge nişte norme şi lasă să se întrevadă altele noi, când nu le instituţionalizează de-a dreptul în opera sa.

A se observa de pildă în interiorul unuia şi aceluiaşi gen literar, genul cavaleresc, acţiunea unui mare scriitor, Ariosto, care îl transformă din interior, aducându-l la un înalt grad de perfecţiune, şi aceea a unui scriitor, a cărui abatere e în măsură să provoace un efect revoluţionar, Cervantes. Operaţia lui Ariosto în ceea ce priveşte genul cavaleresc, şi mai ales faţă de modelul oferit de Boiardo, nu e de ruptură violentă, ci de schimbare de planuri: legea genului literar este, în felul acesta, reinterpretată. Se schimbă, în primul rând, factorul constructiv care leagă nivelul tematic de cel formal, adică cheia de lectură a înseşi materiei cavalereşti. De la poemele populare cavalereşti la Boiardo nararea isprăvilor cavalereşti se dezvoltase în cadrul istoriei literare italiene pe un plan mai redus comparativ cu un gen aulic cum era cel liric; natura mai democratică a genului cavaleresc, adresat unui public mai larg, se exteriorizează fie la nivelul organizării tematice (structură narativă paratactică, adică înşiruire lineară de naraţiune şi de digresiune sau întâmplări subordonate), fie la nivel lingvistic, unde demoticitatea, prezenţa trăsăturilor regionale sunt corelativul perfect al structurii narative. Adică cele două nivele nu numai că se îmbină perfect, înainte de Ariosto, în genul cavaleresc, dar par a fi nevoite să se îmbine *motu proprio* prin însăşi codificarea genului;

---

[27] DOUBROVSKY, 1967, p. 44.

într-adevăr Boiardo, care este totuşi un artist autentic şi fascinant, nu se abate de la aceste reguli ale jocului. Se abate de la ele Ariosto, şi după el nu se va mai reveni înapoi; regulile jocului se schimbă odată cu el. Ariosto produce o deplasare coaxială de planuri, tematic-simbolic, ritmic, retoric, lingvistic (model Pietro Bembo), prin care *Orlando furioso,* fără să iasă din cadrele genului cavaleresc, urcă în ierarhia literară până la nobleţea genului liric. Ariosto nu a rupt cu modelele, dar a instaurat o relaţie forţată cu acestea, un fel de "provocare", ca să folosim termenul continian[28]: transformând octava narativă cavalerească în lirică fără să renunţe la caracterul narativ şi la ordinea ascunsă, subiacentă varietăţii narative care se dezvăluie în mod gradat în echilibrul dintre adăugirile fantastice şi retragerile ironice.

Pentru ceea ce formează problematica noastră în legătură cu genul literar, în *Orlando furioso,* cum se întâmplă adesea în capodopere, personajele, temele şi motivele nu sunt noi, ci noi sunt atributele lor, până la redarea emblematicităţii umane originare.

În schimb la Cervantes ofensa adusă genului cavaleresc este bazilară şi structurală, astfel încât rezultatul este distrugător în ceea ce priveşte genul. Segre observă "*Don* Quijote este un fel de galerie a genurilor literare din timpul său: romanul cavaleresc, chiar dacă în accepţie parodistică, constând în parte în recurgerea la schemele romanului picaresc; apoi genul pastoral, romanul de aventuri, nuvela, dialogul literar; nu este uitată nici poezia de dragoste, element comun în peripeţiile laterale şi aventurile lui Don Quijote (în timp ce numai cele din urmă atestă genul popular de *romances)*"[29]; Cervantes a alăturat în mod voit, fără a le contopi, trăsături tipice diferitelor genuri, aşadar un amestec de coduri menit să le distrugă; un dangăt de clopot pentru genul cavaleresc.

În concluzie, fie că un mare scriitor mânuieşte la perfecţie imperfecţiunea sau că rupe toate regulile jocului, după el ceva se va schimba, nu numai într-un gen; acesta este pariul scriitorului cu mulţimea cititorilor.

---

[28] CONTINI, 1974, p. 231—241 (studiul e din 1937).
[29] SEGRE 1974, p. 192.

6. Din cele spuse mai sus se poate deduce că, înlăuntrul unităţii transfrastice a operei, violările, abaterile de la codificările genului sau ale sistemului literar devin elemente constructive ale legii operei; în acest caz, cu cât mai multe abateri – cu atât mai multă informaţie artistică. De un fenomen analog se poate vorbi în perspectivă mai largă, când un grup de scriitori caută libertate şi noutate exilându-se din sistemul literar considerat din punct de vedere sincronic, producând prin violările sale o schimbare de raporturi în sistem, adică un fapt care, din capul locului, aduce foarte multă informaţie în legătură cu acel semn macroscopic, cum ar spune Eco, care e literatura, semn ce comunică caracterul specific al situaţiei socio-culturale a unei epoci[30]. În discuţia de faţă intră şi ceea ce s-a notat în schema de la paragraful 2 la alineatul c: procesul de reinstaurare a unui gen după ce în sistem i-a corespuns pentru câtva timp semnul 0 (zero).

Să luăm un exemplu din literatura italiană contemporană: sunt unii scriitori, altminteri foarte deosebiţi între ei, care în anii 1967-1970 au îndeplinit o laborioasă operaţie în comun: Giorgio Manganelli, Alice Ceresa, Sebastiano Vassalli[31]. Operaţia constă nu numai în refuzul genului romanesc, dar, împrejurare şi mai interesantă, în ieşirea din sistemul literar italian de astăzi. În acord cu reflecţia vittoriniană prin care experienţa literară a secolului al XX-lea se configurează ca un cerc închis, ei se transferă înainte de romantism, adică schimbă aria de apartenenţă: modelele sunt luate din sfera tratatului manieristic din secolele XVI—XVII. Operaţia nu e întâmplătoare, după cum o confirmă unele simptome culturale: ştim cu toţii pe câte căi astăzi tulburătorul secol al XVII-

[30] ECO, 1971.

[31] ALICE CERESA, *La figlia prodiga*, Torino, Einaudi, 1967; GIORGIO MANGANELLI, *Nuovo commento*, Torino, Einaudi, 1970; SEBASTIANO VASSALLI, *Tempo di massacro*, Torino, Einaudi, 1970. Pentru un examen mai amplu al acestui corpus în legătură cu recuperarea unui gen cf. CORTI, 1973, p. 93—105.

lea se întoarce să ne vorbească; vezi sectorul teoriilor lingvistice și gramaticale sau cel al reflecției critice (eseistica despre obiecte artistice secentești este în evidentă creștere) sau chiar sectorul semiologic (de pildă, relecturările lui Marino și Tesauro) sau se mai reflectă asupra altor indici de recuperare la nivel tematico-creativ: literatura de călătorii în cheie memorialistică.

Fenomenul permite o reflecție cu caracter mai general și care ține de dinamica sistemului literar: în domeniul literaturii, spre deosebire de cel al limbii, procesele de dezvoltare nu coincid foarte simplu cu procesul diacronic; există în literatură o *reversibilitate a diacroniei* (mai simplu spus, noi nu putem vorbi, nici dintr-un capriciu individual, în limba secentescă, dar putem scrie în această limbă). Recuperarea își are și ea legea ei: reluarea unui gen literar din trecut poate avea loc când fenomenul contrar, adică refuzul, încetează de a mai fi artisticește activ, productiv și semnificativ în sistem: în perioada romantică refuzul manierismului de marcă barocă era artisticește activ; recuperarea sa astăzi este așadar și o negare a ceea ce ne precede imediat în sistemul literar, e cel puțin dovada unei crize a sistemului (într-un fel cu totul aparte s-ar pune problema asupra valorilor mai mult sau mai puțin realizate prin experimente noi).

Semnificativă este împrejurarea prin care la apariția acestor cărți critica a făcut un uz însemnat de termeni ca "metaroman", "roman-eseu", ceea ce e simptomul unei tendințe mai mult sau mai puțin conștiente de a readuce astfel de texte în cadrul codificării aflate în vigoare în sistem, de a le readuce la un gen aflat în uz, adică la roman; dar fiindcă texte romanești nu sunt, prin eticheta "metaroman" se deviază decodificarea destinatarului, lăsând în umbră adevărata operație, adică mutația apartenenței la o arie literară. Așadar recuperarea nu e restaurare, ci reînnoire a unui gen, efect al unui program demistificator; literatura e o înlănțuire interminabilă de structuri utilizate cu funcție diferită.

Alegerea genului tratatistic-didactic are evident mari implicații structurale: lipsește orice tip de personaj (actant sau simplu actor), întrucât eventualul pronume *noi* are numai funcția de purtător de cuvânt; lipsește categoria temporalității, argumentarea fiind de la sine acronică. Lipsind personajul, acțiunea și timpul, nu mai există

récit, nu mai există narativă. Conexiunea care uneşte aceste texte cu avangarda nu e deformarea realităţii de referinţă, ci excluderea ei; suntem într-un gol ambiental şi istoric, de unde relevanţa planului formal ca nivel constructiv al textelor. *Nuovo commento* de Giorgio Manganelli ni se prezintă ca un tratat, organism comentatoriu al universului considerat ca text, ca un conglomerat de sunete şi semne lingvistice, nu ca o altă realitate. *La figlia prodiga* de Alice Ceresa e un rece tratat de logică comportamentistă: după ce sunt stabiliţi nişte părinţi ipotetici şi o fiică risipitoare ipotetică, autoarea examinează în abstract jocul combinatoriu al situaţiilor şi raporturilor posibile: un indiciu al modelelor literare îndepărtate este titulatura: *Delle storie, Dei Personaggi, Della prodigalità, Dove si fa conoscenza con la persona, Dei pericoli del differenziarsi* etc. *Tempo di massacro* de Sebastiano Vassalli, carte de rânjet voltairian, e un tratat pe tema distrugerii ca unică formă de reunire a genului uman al bipezilor: masacrul unuia contra altuia, al unuia contra unui grup, al unui grup contra altui grup, al unui popor contra altui popor, al guerilei politice şi aşa mai departe.

Tematica profanatoare a celor trei cărţi conferă abordării tratatistic-didactice funcţia vădit satirică. Şi iată reversul la nivelul formei expresiei: trei lungi ceremonii scriptologice, care au la bază structura prefabricată a argumentării, clasica *argumentatio* însoţită de *amplificatio per incrementum*, care se dezvoltă mai ales prin recurgerea la paralelism şi la antiteză. De unde rezultă pentru cele trei opere că sintaxa lor, şi deci şi stilul lor, se construieşte în mod coerent binar: sunt două registre de scriitură, a căror încastrare e o constantă a celor trei tratate. Primul prezintă o structurare izosintactică a argumentărilor cu predominanta aspectului de înşiruire; un fel de sintaxă ritualistică, construită pe paralelism. În interiorul acestei mari grile transfrastice se dezvoltă ceea ce Damaso Alonso, în legătură cu proza manieristică, numeşte acumularea secvenţelor sintactice non-progresive. Registrul scriiturii manieristice se dovedeşte, la examenul lui Damaso Alonso, constituit din secvenţe sintactice ramificate, deci non-

progresive[32], precum cursul unui fluviu care se deschide în evantai în câmpie, în loc să curgă direct spre vărsare. Sugestivă este poligeneza imaginii fluviale pentru proza secentescă, dat fiind că până şi Danielo Bartoli în *Dell'uomo di lettere* se exprimă cu o fantezie analogă: „În sfârşit, acolo unde ar trebui să vorbească serios pentru a convinge, pentru a relua, pentru a condamna faptă sau viciu sau persoană, un stil care cântă în loc să tune, care în loc să trăsnească fulgeră, aruncând în salturi, precum stropi dintr-un izvor, perioadele care ar trebui să curgă ca un torent, oricine vede cât e de departe de obţinerea a ceea ce pretinde"[33].

Deplină fidelitate, aşadar, în exemplarele de azi faţă de regulile de interacţiune tematic-formală ale modelelor tratatistice secenteşti, adică recuperare vitală. Cu toate acestea, cum am mai spus, nu e vorba de imitaţie, ci dezvoltarea unei anumite tehnici formale e un fapt mai profund; dacă e adevărat, cum scrie Lotman, că "orice text nou se sprijină pe elemente ce nu sunt noi, noutatea sa este dată de forma organizării şi poate fi percepută numai pe cale comparativă, adică confruntând-o cu ceea ce este cunoscut"[34], atunci din această confruntare ne dăm seama că nu există deloc redundanţă faţă de modelele secenteşti. Aceste noi texte a căror calitate artistică postulează fără îndoială o clasificare (în care ar intra şi altele, nenumite aici), sunt informative din diferite puncte de vedere: mimează neîncrederea în sistemul literar contemporan, căruia îi proclamă prin chiar existenţa lor criza; atestă funcţia ideologică nouă a structurii tratatistice, alese cu scop subtil ironic, şi o alternativă polemică, la nivel formal, faţă de o limbă medie, comunicativă, care tinde să se standardizeze, să se prezinte ca prefabricată (discuţia e valabilă mai ales pentru Manganelli şi Vassalli, a căror exuberanţă lexicală, metaforică şi metonimică, à la Marino sau à la Rabelais, rivalizează cu manierismul sintactic). Deci planul lingvistico-stilistic, ca semnificant global, se constituie ca semnificat de sine (IV. 2), adică e o mare structură simbolică a

---

[32] În *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica, 1971.

[33] D. BARTOLI, *Dell'uomo di lettere*, Roma, MDCXLV[1], în capitolul intitulat "Stile fiorito, e troppo ingegnoso".

[34] LOTMAN, 1972.

mesajului exprimat la nivel tematic. Mesaj în cazul cel mai profanator: e îndoielnic că lumea ar avea un sens, dar scriitorul este omul care nu-şi cruţă eforturile pentru a depăşi nişte obstacole pe care le ştie de netrecut. Prin aceasta el reprezintă o conştiinţă socială.

Să fie clar că nu e vorba de epigoni gaddieni, deoarece operaţia literară este aici foarte diferită, chiar dacă aceşti autori ar subscrie desigur la următoarea afirmaţie a lui Gadda: "Se prea poate ca mania ordinii să-i oblige pe unii să cureţe planta de toate ramurile capricioase ale libertăţii şi luxului. Declar, de altfel, că nu aparţin de nici o confrerie de curăţat pomii"[35]. E oportun să punem acestei discuţii un accent reliefant: faimoasa limbă literară tradiţională, retorică, elitară şi ca atare contestată, îşi poate trăi aventura sa mai memorabil pe planul comunicării literare dacă e funcţionalizată conştient să demoleze standardul canonului comunicativ cotidian, să ofere fermenţi pentru noi nesupuneri şi invenţii. Zamjatin[36] scria că oamenii de ştiinţă au demonstrat că ar fi timpul să se termine cu împărţirea materiei în solidă lichidă, gazoasă; există materie si antimaterie; la fel nu are sens să vorbim de scriitori artificioşi şi neartificioşi; există numai scriitori şi nonscriitori. Acţiunea celor dintâi merge dincolo de literatură; ei nu se transformă niciodată, precum fiica lui Loth, în statui de sare.

Fenomenul recuperării se poate manifesta în mod destul de subtil în interiorul unui gen când, datorită unor condiţii particulare ale culturii, autorii sar peste o serie de verigi, întorcându-se la modele îndepărtate oferite de genul însuşi: exemplu tipic, petrarchismul din secolul al XVII-lea care, sărind peste lecţia lui Bembo şi prin mijlocirea posibilă a unor modele franceze, reface legătura cu un anume petrarchism manieristic quattrocentesc, astfel încât, inversând direcţia istorică, s-a putut vorbi de barochism în poezia din secolul al XV-lea; analogiile între cele două grupuri de texte sunt tematice, structurale, lingvistice şi metrice.

Nu se abordează în lucrarea de faţă problema notată la punctul

---

[35] GADDA, 1958, p. 99.

[36] ZAMJATIN, 1970, p. 107. Lecţiile lui Zamjatin din 1920 au fost ţinute la Casa Artelor din Petersburg.

d al schemei din V. 2, adică posibila formalizare pe un *corpus* omogen, din două motive. Primul este că operaţia se dovedeşte până azi prematură, lipsind încă acel ansamblu de examinări şi analize textuale care să permită la sfârşit procesul de "reducere" a modelelor asupra unui *corpus* determinat. Al doilea e că un astfel de tip de cercetare se poate dovedi rentabil într-o perspectivă strict teoretică, nu în cea istorico-semiologică preferată aici.

CONCLUZIE

În *Premisa* acestei cercetări s-a pornit de la o constelaţie de definiţii negative sau contradictorii ale însuşi obiectului cercetării: literatura, — în aşa fel încât am făcut-o să pară impracticabilă. Probabil, ajunşi în acest punct, va fi posibil să subliniem cum anume negaţie şi caracter contradictoriu se nasc din faptul că literatura este în sine o realitate dialectică: ea trăieşte din forţe conservatoare sau impulsuri centrifuge prin care trecutul se distruge sau i se schimbă identitatea. Cu toate acestea, o viziune globală diacronică a faptelor literare reconstituie, dincolo de rupturile aparente sau de moment, o serie de legături, de conexiuni subterane sau de suprafaţă care dau potenţial regulator procesului transformărilor, fapt ce permite să definim literatura ca un sistem dinamic, o continuitate în discontinuitate, o restructurare a ceea ce a suferit o diseminare.

S-a încercat apoi a se investiga totul în perspectivă semiologică; fiece epocă produce un tip al său de semnicitate, care se manifestă în modele sociale şi literare imediat ce acestea se epuizează şi realitatea pare că se pulverizează, sunt necesare noi semne pentru a o recapta, de unde valoarea informativă a structurilor dinamice ale literaturii. Astfel ea ni s-a configurat ca o condiţie şi un loc al comunicării artistice între emitenţi şi destinatari sau public; pe liniile ei mesajele circulă în timp mai lent sau mai rapid, unele dintre ele sunt puse la probă prin ciocniri care dau peste cap o întreagă linie de comunicare şi din care printr-o muncă trudnică se va naşte una nouă. Acest din urmă fapt este cel mai semnificativ şi cere iniţiere şi chin pentru a fi depistat, deoarece hiperfuncţia semnică a marilor opere literare transformă prin intermediul oamenilor gramatica viziunii asupra lumii.

Dar ţesutul conectiv al literaturii e constituit de către autorii minori, ale căror texte se coordonează în interiorul genurilor literare, aceste mari instituţii de mediere între conştiinţa colectivă şi structurile sociale de pe o parte, şi operele de prim plan pe de altă parte. În literatură nimic nu e simplu, simplă e doar simplificarea făcută de noi: studiul minorilor ne oferă probe

incitante în acest sens; istoria lor e istoria societății literare și a acelui dens colocviu care e literatura. Tratând despre raporturi între opere și genuri literare, am ajuns la noțiunea de cod, ca normă a interacțiunii între două nivele specifice sau între două sfere nivelare (forma conținutului și forma expresiei). Ierarhia codurilor și strategiile lor formale stau la baza limbii literare, al cărui înalt titlu de realitate situată alături de limbă, l-am subliniat.

Însă și istoria literelor, ca orice istorie, are uneori aerul că nu știe ce face. Sunt așa-zise momente de criză, în care se observă cu o claritate aparte conexiunile care leagă faptele sociale de viața și moartea genurilor literare. Fapt pentru care situația contemporană a oferit în cursul lucrării diferite exemple incandescente; amintim aici mutația semnificativă a ariei de apartenență, atât a genurilor literare cât și a retoricii, felul cum își schimbă locuința: cu alte cuvinte, dispariția ambelor fenomene la nivelul înalt al literaturii, extraordinară creștere la nivelul mass-media și al literaturii de consum. Pe de o parte romanul de aventuri pe benzi desenate, romanul polițist, romanul istoric sau neistoric transpus pe ecran, povestiri incluse în mesaje publicitare, povestirile din revistele săptămânale codificate riguros în funcție de pătura socială a destinatarilor, atâtea texte care simbolizează ceva a cărui dispariție e în afara discuției; pe de alta, explozia structurilor retorice în mesaje sectoriale (publicitate, politică, sport etc.). Intenția de a perpetua anumite convenții ale sistemului literar extinzându-le acolo unde încă nu poate exista forță de rezistentă în destinatari, e un impuls contracultural de natură reacționară, a cărui origine este extraliterară, dar care a deplasat într-adevăr axa sistemului literar. Așadar, există oricând modalitatea de a demonstra până la ce punct literatura depinde de ceea ce nu este literar; mai dificil este în orice caz de a descifra dacă ceea ce se întâmplă e în cele din urmă un apus sau un răsărit.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

Nu toate lucrările citate în cursul volumului de față vor intra în această bibliografie, ci numai acelea cu utilizare frecventă sau de o deosebită importanță în cercetare; pentru celelalte trimitem la notele din subsol. Articolele conținute în culegeri, acte sau în volume de mai mulți autori sunt citate în cursul lucrării cu trimitere la titlul, data și pagina volumului respectiv; în cazul în care sunt mai amplu sau special utilizate, se dă în Bibliografie sau în note titlul specific al articolului. Textele străine, pe care le-am utilizat în traducere, sunt citate în cursul volumului cu data originalului și pagina traducerii. Pentru Valéry, citat în mod frecvent, s-a simplificat trimiterea cu numărul roman al volumului din *Oeuvres* și numărul paginii.

AUTORI DIFERIȚI

1965 *Théorie de la littérature,* Paris, Éditions du Seuil.

1965 *Mathematik und Dichtung,* München, Kreuzer, H. u. Gunzenhäuser R. (se cit. din ed. 1969).

1967 *Littérature et Sociètè* ("Colloque organisé conjointement par l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et l'Ecole Pratique des Hautes Ètudes de Paris"), Bruxelles, Ed. Univ.

1968 *Qu'est-ce que le structuralisme* ?, Paris, Ed. du Seuil.

1970 *I metodi attuali della critica in Italia,* Torino, Ed. ERI.

1970 *La critica forma caratteristica della civiltà moderna* ("Qua derni di San Giorgio", 33), Florența, Sansoni.

1970 *Le littéraire et le Social,* Paris, Flammarion.

1973 *Ricerche semiotiche* ("Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS" a cura di J. M. Lotman e B. A. Uspenskij"), Torino, Einaudi.
1973 *I linguaggi settoriali,* Milano, Bompiani.
1974 *Italiano d'oggi. Lingua non letteraria e lingue speciali,* Trieste, Lint.
1970-1974 *Trattati di poetica e retorica del' 500,* vol. 4, Bari, Laterza (se citează cu abrevierea *Trattati,* urmată de numărul volumului).
1975 *Attualità della retorica* („Atti del I Convegno italo-tedesco, Bressanone, 1973"), Padova, Liviana Editrice.

ADORNO, T. W.
1970 *Aesthetische Theorie,* Frankfurt a. M., Suhrkamp.

AGOSTI, S.
1972 *Il testo poetico. Teoria e pratica d'analisi,* Milano, Rizzoli.

AUERBACH, E.
1946 *Mimesis,* Bern, Franke (tr. it., *Mimesis,* Torino, Einaudi, 1956).
1958 *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und in Mittelalter,* Bern, Franke.

AVALLE, D. S.
1970 *Tre saggi su Montale,* Torino, Einaudi.
1974 *La poesia nell'attuale universo semiologico,* Torino, Giappichelli.
1975 *Modelli semiologici nella „Commedia" di Dante,* Milano, Bompiani.

BARBERI SQUAROTTI, G.
1972 *Il codice di Babele*, Milano, Rizzoli.

BARTHES, R.
1953 *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil.
1966 *Critique et vérité*, Paris, Ed. du Seuil.
1970 *S/Z*, Paris, Ed. du Seuil.
1973 *Le plaisir du texte*, Paris, Ed. du Seuil.

BECCARIA, G. L.
1975 *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi.

BENN, G.
1959 *Gesammelte Werke. Essaljs, Reden, Vorträge*, Wiesbaden, Limes.

BENVENISTE, E.
1966 *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

BIERWISCH, M.
1965 "Poetik und Linguistik", în *Mathematik und Dichtung*,
1965 (se citează însă din ed. 1969, pp. 49—65).

BLANCHOT, M.
1955 *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.

BORGES, J. L.
1960 *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé.

BRIOSCHI, F.
1974 "Il lettore e il testo poetico", în *Comunità*, 173, pp. 365—417.

BROOKS, C.
1947 *The Well Wrought urn.* Studies in the Structure of Poetry, New York, Harcourt, Brace a. World.

CHAR, R.
1957 *Partage formel,* în *Poèmes et Proses,* Paris, Gallimard.

CHATMAN, S.
1974 „La struttura della comunicazione letteraria", în *Strumenti critici,* 23, pp. 1-40.

COHEN, J.
1966 *Structure du langage poétique,* Paris, Flamnarion.

CONTINI, G.
1970 *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi* (1938—1968), Torino, Einaudi.
1972 *Altri esercizi* (1942—1971), Torino, Einaudi.
1974 *Esercizi di lettura,* Torino, Einaudi.

CORSINI, G.
1974 *L'istituzione letteraria,* Napoli, Liguori.

CORTI, M.
1956 *P. J. De Jennaro. Rime e Lettere,* Bologna, Commisione per i Testi di Lingua.
1959 "Le fonti del *Fiore di virtù* e la teoria della nobiltà nel Duecento", în G*iornale Storico della Letteratura Italana,* CXXXVI, pp. 1-82.
1968 "Il codice bucolico e *l'Arcadia* di Jacobo Sannazaro", în *Strumenti critici,* 6, pp. 141-167; apoi în *Metodi e fantasmi,*

pp. 283-304.
1969 *Metodi e fantasmi,* Milano, Feltrinelli.
1970 "Questioni di metodo nella critica italiana contemporanea", în *La critica forma caratteristica della civiltà moderna,* 1970 (cfr. AA. VV.).
1972 "I generi letterari in prospettiva semiologica", in *Strumenti critici,* 17, pp. 1-18.
1973 "Aspetti nuovi della prosa letteraria in prospettiva sociologica", în *Storia linguistica dell'Italia del Novecento,* "Atti del V Convegno Intern. di Studi dell'ALI", Roma, Bulzoni.
1973 a "Il genere *Disputatio* e la transcodificazione indolore di Bonvesin da la Riva", în *Strumenti critici,* 21-22, pp. 157-185.
1974 "*Strambotti a la bergamasca,* inediti del secolo XV. Per una storia della codificazione rusticale nel Nord", în *Tra latino e volgare: per Carlo Dionisotti,* Padova, Antenore.
1975 "Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino", în *Strumenti critici,* 27, pp. 39-60.

COŞERIU, E.
1962 *Teoria del lenguaje y linqüistica general,* Madrid, Gredos.

DELBOUILLE, M.
1970 "À propos des origines de la lyrique romane: tradition «popu l aire» et tradition «c l erica l e», în *Marche Romane.* 1, pp. 1-32.

DOLEŽEL, I.
1966 "Vers la stilistique structurale", în *Travaux*

Linguistiques de Prague, I, Prague et Paris, Klincksieck.

DOUBROVSKY, S.
1967 *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objctivitè,* Paris, Mercure de France.

DRAGONETTI, R.
1969 "La littérature et la lettre (Introduction au *Sonnet en X* de Mallarmé)", in *Lingua e stile,* 2, pp. 205-222.

DUBOIS, J., EDELINE, F., KLINKENBERG, J. M., MINGUET, P., PIRE, F., TRINON, H.
1970 *Rhétorique générale,* Paris, Larousse.
1972 "Rhétorique poétique", în *Documents de travail* (Univ. din Urbino), s. B, 10, pp. 1-28.

DUCHET, C.
1971 "Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit", în *Littérature,* I, pp. 5-14.

DUVIGNAUD, J.
1967 *Sociologie de l'art,* Paris, Presses Univ. de France.

EDELINE, F cfr. DUBOIS

ECO, U.
1962 *Opera aperta,* Milano, Bompiani.
1971 *Le forme del contenuto,* Milano, Bompiani.
1975 *Trattato di semiotica generale,* Milano, Bompiani.

ELIOT, T. S.
1933 *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, Faber and Faber.

ESCARPIT, R
1968 *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Univ. de France.

ESCARPIT, R., ROBINE, N.
1963 *Atlas de la lecture à Bordeaux*, Bordeaux, Centre de la sociol. des faits littéraires.

FABBRII, P.
1973 "Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia", în *vs*, mai-august, pp. 57-109.

FILLIOZAT SYLVAIN, P.
1972 "Une théorie indienne du langage poétique", în *Poétique*, 11, pp. 315-320.

FISCHER; L.
1973 "Rhetorik" e "Topik", în *Grundzüge der Literatur - und Sprachwissenschaft, B. I, Literaturwissenschaft*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH u. Co KG.

FOUCAULT, M.
1969 "Qu-est qu'un auteur?", în *Bulletin de la Société française de Philosophie*, iulie-sept.

GADDA, C. E.
1958 *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti
1974 *La meditazione milanese*, Torino, Einaudi.

GALLAS, H.
1971 *Marxistische Literaturtheorie,* Neuwied und Berlin, Luchterhang Verlag GmbH.

GARAVELLI MORTARA, B.
1974 *Aspetti e problemi della linguistica testuale,* Torino, Giappichelii.

GENÉTTE, G.
1966 *Figures,* Paris, Éd. du Seuil.
1969 *Figures II,* Paris, Éd. du Seuil.
1972 *Fîgures 111,* Paris, Éd. du Seuil.

GENINASCA, J.
1972 "Découpage conventionnel et signification", în AA.VV., *Essais de Sémiotique poétique,* Paris, Larousse, pp. 45-62.

GENOT, G.
1970 "Analyse structurelle de *Pinocchio*", în *Quaderni* "Fondaz. Naz. Collodi", Florența.

GOLDMANN, L.
1964 *Pour une sociologie du roman,* Paris, Gallimard.

GOLINO, E.
1973 "Il mutamento nella storia e nella critica della letteratura: materiali per una sociocritica", în *Nuovi Argomenti,* 33-34, pp. 157-184.
1974 "Ricerca sociologica e letteratura: ideologie espressive e classi sociali", in *Nuovi Argomenti,* 40-42, pp. 186-229.

GOMBRICH, G.
1963 "Psychoanaiysis and the History of Art", în *Meditations on a Hobby Horse and Others Essays on the Theory of Art*, London, Phaidon Press.

GRAMIGNA, G.
1975 *Il testo del racconto*, Milano, Rizzoli.

GRANGER, G. G.
1968 *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Colin.

GREIMAS, A. J.
1966 *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
1970 *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éd. du Seuil.

GUGLIELMI, G.
1967 *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi..
1974 *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi.

HEMPFER, K. W.
1973 *Gattungstheorie*, Munchen, Fink.

HOBSBAWM, E. J.
1974 "La funzione sociale del passato", în *Comunità*, 171, pp. 13-43.

JAKOBSON, R.
1963 *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit.
1973 *Questions de poétique*, Paris, Ed. du Seuil.

JAMESON, F.
1971 *Marxism and Form,* Princeton, Univ. Press.

JAUSS, H. R.
1967 *Literaturgeschichte als Provocation der Literaturwissenschaft,* Konstanz, Univ. Drukerei GmbH.
1970 "Littérature mediévale et théorie des genres", in *Poétique.*1, pp. 79-101.

IHWE, J.
1970 "Kompetenz und Performanz in der Literaturtheorie", în AA. VV., *Text, Bedeutung, Aestethik,* Munich, Bayerischer Schulbuch Verlag.
1973 "Sprache - Struktur - Text - Literaturwissenschaft", în *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft,* B. I, *Literaturwissenschaft,* München, Deutseher Taschehbuch Verlag GmbH u. Co. KG (se foloseşte ediţia a doua, din 1974).

KLINKENBERG, J. M. cf. DUBOIS

KOEHLER, E.
1967 "Les possibilités de l'interprétation sociologique illustrés par l'analyse de textes littéraires français de différentes epoques", în *Littérature et Société* (cf. AA. VV.).

KRAUSS, W.
1968 *Essays zur französisschen Literatur,* Berlin u. Weimar, Aufbau Verlag.

KRIS, E.
1952 *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Univ. Press.

KRISTEVA. J.
1970 *Le texte du roman*, The Hague-Paris, Mouton.

LACAN, J.
1966 *Écrits*, Paris, Éd. du Seu~l

LAUSBERG, I-I.
1949 *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Hueber.
1960 *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, Hueber.

LEFEBVRE, H.
1966 *Le langage et la société*, Paris, Gallimard.

LEVIN, S. R.
1962 *Linguistic Structures in Poetry*, The Hague-Paris, Mouton.

LOTMAN, I. M.
1970 *Struktura ciudojestvennogo teksta*, Moskva, Ed. Iskusstvo.

LUPERINI, R.
1971 *Marxismo e letteratura*, Bari, De Donato.

LUZI, M.
1974 *Vicissitudine* e *forma. Da Lucrezio a Montale. Il mistero della creazione poetica*, Milano, Rizzoli.

MANDELŞTAM, O.
1915—1930 *La Quarta Prosa,* Bari, De Doaato, 1967 (culegere de studii căruia nu-i corespunde un singur volum în limba rusă).

MAURON, C.
1963 *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique,* Paris, Corti.

MINGUET, P. cf. DUBOIS

MOUNIN, G.
1969 "*La communication poétique*" *precedé de "Avez-vous lu Char*?", Paris, Gallimard.

MUKAŘOVSKÝ, J.
1966 *Studie z estetiky,* Praga, Odeon.

ONIMUS, J.
1973 "Ruptures et interférences dans le langage poétique", în *Degrds,* 2, pp. e-e9.

ORLANDO, F.
1973 *Per una teoria freudiana della letteratura,* Torino, Einaudi.

PAGNINI, M.
1967 *Struttura letteraria e metodo critico*, Messina - Florența, D'anna.
1970 *Critica della funzionalità,* Torino, Einaudi.
1974 "Il sonetto (A Zacinto). Saggio teoretico e critico sulla polivalenza funzionale dell'opera poetica", în *Strumenti critici,* 23, pp. 41-64.

PETROCCHI, G.
1969 *Itinerari danteschi*, Bari Adriatica.

PIRE, F. cf. DUBOIS

POE, E. A.
1846 "The philosophy of composition", în *Graham's Magazine*, (1971) XXVIII.

POZZI, G.
1974 *La rosa in mano al professore*, Friburg, Éd. Universitaires.

PRIETO, L.
1966 *Messages et signaux*, Paris, Presses Univ. de France.

PROUST, M.
(1954) "Le temps retrouvé", în *À la recherche du temps perdu*, III, B. de La Pléiade, Paris, Gallimard.

RIFFATERRE, M.
1960 „Stylistic Context", in *Word*, 16, pp. 211-244.
1971 *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.
1972 „Systèma d'un genre descriptif", în *Poétique*, 9, pp. 15-30.

RISSET, J.
1972 *L'invenzione e il modello*, Rorna, Bulzoni.

ROBINE, N. cf. ESCARPIT

ROSSI—LANDI, F.
1972 *Semiotica e ideologia*, Milano, Bompiani.

ROUSSET, J.
1973 *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti.

SARTRE, J. P.
1947-1949 *Situations I,II, III*, Paris, Gallimard.

SCHUCKING, L. T.
1923 *Soziologie der literarischen Geschmachsbildung*, Bern, Franke.

SEGRE, C.
1969 *I segni e la critica*, Torino, Einaudi.
1974 *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi.

SERPIERI, A.
1973 *T. S. Eliot: le strutture profonde*, Bologna, Il Mulino.
1975 *I sonetti dell'imortalità*, Milano, Bompiani.

ŞKLOVSKI, V. B.
1925 *O teorii prozî*, Moskva, Federaţiia.

STAROBINSKI, J.
1965 Răspuns la "In chiesta su «Strutturalismo e critica», sub îngrijirea lui C. Segre, în *Catalogo 1965*, Milano, il Saggiatore.
1970 "La rélation critique", în *L'oeil vivant II*, Paris, Gallimmard.

STEMPEL, W. D.
1971 "Pour une description des genres littéraires", în

Actele celui de al XII-lea congres internaţional de lingvistică şi filologie romanică, Bucureşti, 1968, 2 vol., Bucureşti, II, pp. 565-570.

STENDHAL
1832 „Projet d'article sur *Le rouge et le Noir*", în *Romans et Nouvelles,* (1952), I, La Pléiade, Paris, Gallimard.

TAVANI, G.
1972 "Per una lettura «ritmetica» dei testi di poesia", în *Teoria e critica,* I, pp. 19-70

TERRACINI, A. B.
1966 *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi,* Milano, Feltrinelli.

TODOROV, T.
1967 *Littérature et signification,* Paris, Larousse.
1970 *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Ed. du Seuil.
1971 *Poétique de la prose,* Paris, Ed. du Seuil.
1971 a "Roman Jakobson poéticien", în *Poétique,* 7, pp. 275-286.

TRABANT, J.
1970 *Zur Semiologie des Literarischen Kunstwerks,* München, Fink.

TRINON, H. cf. DUBOIS

VALÉRY, P.
(1957) *Oeuvres,* I,II, Paris, Gallimard.

VAN DIJK, T. A.
1972 *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics,* The Hague-Paris, Mouton.

WEINRICH, H.
1967 "Für eine Literaturgeschichte des Lesers", în *Mercur,* XXI, pp. 1026-1038.

WIENOLD, G.
1972 *Semiotik der Literatur,* Frankfurt a. M., Athenäum.

ZAMBARDI, A.
1973 *Per una sociologia della letteratura,* Roma, Bulzoni.

ZAMJATIN, E.
1920 *Tecnica della prosa* (texte inedite în Rusia), Bari, De Donato (1970.)

ZANZOTTO, A.
1973 "Alcune osservazioni di Andrea Zanzotto a proposito del suo componimento *Gli sguardi i fatti e senhal",* în *Poetiche,* Catalogo del Festival Internaz. di Poesia, Ivrea, Ed. di *Poetiche,* fără numerotare.

ZUMTHOR, P.
1972 *Essai de poétique médiévale,* Paris, Ed. du Seuil.
1972 a "Jonglerie et langage", în *Poétique,* 11, pp. 321-336.
1975 *Langue, Texte, Enigme,* Paris, Ed. du Seuil.

[illegible] al XII-lea congres [illegible]

STENDHAL
1832 „Projet d'article sur *Le rouge et le Noir*", [illegible]

TAVANI, G.
1972 [illegible] poesia [illegible] in *Tradizione critica*, I, [illegible]

TERRACINI, B.
1966 *Analisi stilistica* [illegible] Milano, Feltrinelli.

TODOROV, T.
1967 [illegible] Larousse.
1970 *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed. du Seuil.
1971 *Poétique de la prose*, Paris, Ed. du Seuil.
1973 [illegible] *Poétique*, [illegible]

TRABANT, J.
1970 *Zur Semiologie des literarischen Kunstwerks*, München, Fink.

[illegible]
1957 [illegible] I-II, Paris, [illegible]

PENTRU O ENCICLOPEDIE A COMUNICĂRII LITERARE

Traducere de George Popescu

1
AVANTEXT

Termenul "avantext" e de-acum întrebuinţat din două puncte de vedere în mod necesar divergente, unul filologic şi celălalt filosofic. În această dublă perspectivă se explică dezvoltarea de aici şi amplificarea cap. II al *Principiilor*, paragraf. 2, *Avantextul poetic şi dubla intrare în joc*; paragr. 6, *Text poetic în devenire. Statutul variantelor* (unde totuşi rămân de nedepăşit afirmaţiile lui Contini despre variantistică). Se adaugă, în plus, reflecţia despre avantextul prozastic, narativ, valorificând bogata şi sugestiva documentare a Fondului de manuscrise de la Pavia.

Privind această problematică mai în general, rezultă foarte clar că, în realitate, dacă nu există nimic decât o bucăţică de hârtie de autor conţinând o sintagmă, un vers, o însemnare, totuşi acea bucăţică de hârtie aparţine unei arii avantextuale a fenomenului literar atât de vaste încât nu vom reuşi să cuprindem niciodată întregul ansamblu. Nu există cale de ieşire din teritoriile imaginaţiei. Există mereu o bucăţică de hârtie scrisă undeva, cândva, în orice timp sau loc din lume. Pentru cel care trăieşte în afara şi cumva foarte departe de prima invenţie a textului e dificil să se orienteze. În ciuda oricărui efort, ceva pare mereu pierdut. Şi nu există pierdere care să nu fie în detrimentul întregii literaturi, după cum nu există achiziţie care să nu fie în avantajul ei.

Limbajul omului soseşte ca un oaspete neaşteptat printre ciornele poetice, poate lua distanţă faţă de poet, se poate dezvolta în avantexte potrivit unei existenţe organice proprii.

Să ne întoarcem la cele două puncte de vedere, cel filologic şi cel filosofic. În splendida şi recenta lucrare *Introducere la studii de filologie italiană*[1], ajunsă la cel de-al cincilea tom despre filologia modernă de autor, Alfredo Stussi dedică un paragraf noţiunii filologice de avantext şi contribuţiei filologilor italieni asupra acestora. Raportându-se în principal la gândirea filologului Cesare Segre, autor al lucrării *Îndrumare în analiza textului literar*

(Torino, Einaudi, 1985, la pp. 79, 84-85), Stussi consideră avantext ansamblul de fraze care precedă redactarea finală a unui text, deja foarte bine constituite şi apte să dovedească existenţa elanurilor succesive. Altfel spus, faza avantextuală solicită deja un text precis cu structuri tematice şi formale astfel încât să ilumineze comparativ diferitele etape ale modului de producere a textului şi să contribuie la editarea sa critică.

Foarte diferit este punctul de vedere filosofic pentru care ceea ce contează cu adevărat e problema stării născânde a invenţiei, reîntorcându-ne adesea la declaraţiile artiştilor, fie în ambianţa inconştientului, fie în cea a unei intervenţii, iniţiale, a ceva divin, supraomenesc, pe care Contini l-a numit pentru *Vita Nova* dantescă "aspectul mitologic al inspiraţiei":[2]

Spun că atunci limba mea a vorbit, aproape ca din sine însăşi pusă în mişcare, şi zise: *Femei ce-aveţi intelect de iubire.* Aceste cuvinte le-am păstrat în mintea mea cu mare bucurie, gândind de a le folosi pentru începutul meu (*Vita Nova*, 10, 13-14)[3]

O replică s-ar putea astăzi identifica la poetul Vittorio Sereni care, făcând apel la gândirea lui Valéry, a afirmat: "Primul vers îl oferă zeii, tot restul provine însă dintr-o elaborare succesivă".[4] E vorba desigur de o metaforă teologică, aceeaşi prin care zicem în popor "plouat din cer", fapt care ar ipotiza o *creaţie* din nimic şi care, în realitate, pare să aparţină numai bunului Dumnezeu, care prin natura sa e unic. De fapt Goethe, care deşi a vorbit de "bucuria primei intuiţii", şi-a corectat apoi tirul: "ce anume înseamnă a inventa şi cine poate spune că ar fi inventat un lucru sau altul? A miza astfel cu orice chip pe dreptul de prioritate e o adevărată nebunie; întrucât e doar un act de inconştienţă a refuza recunoaşterea cu onestitate a plagiatelor"[5].

Reflecţia lui Goethe trimite la verbul *a inventa* şi la deverbalul *invenţie*, care se conotează foarte diferit potrivit cu atributul ce urmează: invenţie poetică, ştiinţifică, tehnologică produc un raport diferit cu realul şi cu adevărul, ca şi un efect diferit de cel al invenţiei, ţinând seama şi de faptul că *ars inveniendi* a fost secole la rând într-o postură principală în domeniul logicii şi al retoricii,

în ce privește *loci argumentorum*. A face ori a încerca să faci lumină asupra fecundității câmpului semantic în care reintră lexemul *invenție* e oarecum necesar, de unde și studiul publicat la editura Einaudi, citat aici la nota 5, și la care trimitem în continuare. Dar locul mental unde se pot urmări anumite parcursuri ale invenției este tocmai avantextul, însă sub forma acelei condiții psihologice creative pe care Valéry o numea *état d'attente* (*Cahiers* II, 944) sau dispoziție de probă prin care subiectul e pregătit să vadă în real anumite posibilități de a fi "altul" și, astfel, pregătit să se disocieze pentru a se asocia în mod diferit la sarcina de a face să se ivească noul.

Se știe că pentru Valéry, această stare de așteptare conștientă sau inconștientă este și tendință de a umple un *gol*, care strigă dintr-o pagină albă, dintr-un sunet, dintr-un ritm. Este faimos strigătul lui Mandelștamm: "Nu există încă nici măcar un singur cuvânt și, totuși, versurile deja răsună". Sensului, ori mai bine zis puterii golului, i se acompaniază așteptarea unei căderi a posibilului în existent, în real. Cădere care adesea e numită inspirație, iluminare, fulgurație; la Valéry, la Max Jacob, la Montale – de-a dreptul miracol. Nu întâmplător, cei vechi chemau în cauză fie zeii, fie Muzele spre a explica tulburătoarea senzație, proprie inventatorului însuși și publicului său, că ceva a sosit din afară, cel puțin din afara conștiinței. Zanzotto notează: "Mi se întâmplă să fixez pe vreo bucățică de hârtie la îndemână rapide adnotări care sunt deja nucleul unei poezii. Asta mi se întâmplă atunci când o stare de suflet devine destul de violentă ca să impună să fie exprimată. Hârtiuțele pot rămâne acolo ani de zile".[6]

Există, apoi, intervenția Întâmplării: Jakobson povestea despre bucuria profundă pe care i-a dădeau poetului rus Hlebnikov greșelile de tipar; el susținea că greșeala de tipar părea câteodată produsă de un mare artist. Uneori, întâmplarea își oferă concursul din te miri ce; a o recunoaște și folosi îl vizează doar pe potențialul artist. Încă o dată, Valéry este stimulant: "Les trouvailles véritables résultent d'une sorte de cristallisation brusque, ou sémi-brusque. C'est un *rangement sui generis*, issu du *hasard*" (subl.aut., II 998). Debarcat în insula care se numește limbaj, scriitorul își poate da seama că cuvintele știu să joace de unele singure și că din jocul

întâmplător poate începe invenția sa. Un cuvânt cade în psiché ca o piatră în apa neclintită a unui mic lac, unde provoacă nenumărate mişcări la suprafață și în adâncime. Am putea distinge cu destul folos un caz care acționează din afara și unul care operează dinăuntrul autorului astfel încât el, recunoscându-l, să fie în măsură să-i accelereze procesul sau să-l provoace făcându-l să pătrundă în propria competență inventivă. În *Essai sur l'imagination créatrice*, Ribot identifică în întâmplare întâlnirea dintre un eveniment exterior și o dispoziție interioară apropiată, "le conflit de la causalité externe et de la finalité interne".[7]

Pentru a focaliza și dispoziția subiectului dăm peste ceea ce, în volumul *Théorie générale de l'invention*, René Boirel definește dinamismul *orientato*,[8] concept în raport cu care cercetătorul propune de-a dreptul o *dynamologique intentionelle*, altfel spus o logică a dinamicii orientărilor interioare. Orientarea ar merge către anumite structuri ale realului, inclusiv limba, mai curând decât către altele, cu scopul de a le modifica ori ale stiliza în mod diferit. De aici s-ar deduce că invenția n-ar fi niciodată în întregime necondiționată, nici desprinsă de raportul dublu al subiectului cu realul și cu structurile semiotico-culturale, istorice, pre-date ori suportate. Aceasta ar confirma utilitatea faptului de a suprima lexemul "creație". Sugestiv exemplu de dinamism orientat oferă scrierile de copil ale lui Giacomo Leopardi, publicate în volumul *În colivia pictată. Toate scrierile inedite, rare și edite, 1809-1810 de Giacomo Leopardi*;[9] succintele teme în proză ale copilului revelează un sistem profund de nexuri poetice în fază încă embrionară. Există adică structuri formale goale care așteaptă să fie îmbrăcate. Textele tinerești nu doar anunță caracteristicile ideolectului leopardian, ci și o serie de viitoare semnificații poetice, spre exemplu de structuri ritmice orientate inconștient către realizări viitoare. O discuție asemănătoare, dacă nu cumva identică, s-ar putea avansa pentru cele dintâi manifestări artistice ale lui Mozart și ale lui Klee.

Pictorul Massimo Campigli, rafinat investigator al propriei activități creative, rar exemplu în ce privește cele mai frecvente mărturii și, de aceea, singular și plin de solicitudine, scrie în *Noi scrupule*: "tabloul se prezintă ca și când ar fi fost latent în mine,

problema este de a-l determina să iese, de a întinde o cursă subconştientului".[10]

Prin urmare, un avantext este şi avan-tabloul şi în acest fel îl şi defineşte Lotman în teoria sa despre textualitate, care interzice izolarea seriei literare de alte serii textuale. Campigli notează, în lungul său jurnal, la capitolul XVI: "Dar încă şi mai frecvent tabloul «care se află în mine» mi se iveşte în minte în timpul stării de semi-veghe, deja împlinit în toate detaliile" (*ivi;* p. 145). Şi adnotarea: "Cred, deci, în creaţie, în utilitatea a ceea ce în artilerie se numeşte un «scop fals», care să distragă atenţia, inteligenţa şi să deschidă o spirală subconştientului, care ştie tot şi face tot, dar resimte o mare pudoare şi, simţindu-se observat şi interogat, se retrage, se învăluie, se închide. Creaţia e un joc de-a v-aţi ascunselea cu subconştientul, te trimite cu gândul la tertipurile iubirii şi la cele ale vânătorilor".

Faimosul *état d'attente* este adesea descris de către autori, mai ales de către poeţi[11], şi cu ciudate constanţe lingvistice, deseori metaforice: reacţie chimică de la distanţă (Sereni), scurt-circuit (Luzi), magnetizare (Zanzotto), undă ce urcă (Luzi), un întreg alcătuind dinamica orientărilor interioare. Avantextul nu se prezintă nemijlocit ca atare, hârtiuţele Fondului de Manuscrise de la Pavia par să fi ajuns acolo din întâmplare şi un atare ritual, având ceva magic care le apropie între ele, poate crea încurcături: ştersături, rescrieri, deplasări de versuri, mărturisiri despre începutul adevăratului procesul inventiv, semne ale activităţii făcute să identifice opţiunile, dinamica orientărilor spre anumite structuri ale realului, inclusiv limba sau modele culturale preexistente, în tentativa unei prime stilizări. Ca şi când autorul ar şti deja că intervenţiile sale sunt unicul lucru care conferă în mod evident semnificaţie operei în desfăşurare. El ştie şi că acesta este genul de Istorie literară de care nu se poate ţine seama în alcătuirea Istoriei literaturii.

Reflectând asupra avantextului, înţelegem că literatura nu e făcută doar din cuvinte şi din lucruri, e străbătură de ciudate întâmplări de viaţă interioară şi de apariţii ale Muzelor. Există autori a căror orientare, sau dinamism orientat, cum îl numeşte

René Boirel,[12] este orientat cu precizie în intervențiile corectoare, alții la care nu se întâmplă aceasta; autori mai neliniștiți.

S-ar putea numi, ca să trecem la oximoron, formații informe pe cele ce constituie faza embrională a avantextului; adevăratul scriitor duce apoi cu sine în modul cel mai firesc fetusul la deplina maturitate.

Pe acest traseu nu există scurtături, fapt ce distinge în mod radical invenția de imaginație, ultima, fiind liberă și necondiționată, poate sări peste faze și chiar se poate rostogoli cu eleganță în gol. Uneori, un artist neîndemânatic are mai multă imaginație decât un adevărat artist.

Cercetând materialele Fondului de Manuscrise de la Pavia, se detașează o profundă diferență între seria de avantexte poetice și cea de avantexte narative, acestea din urmă adevărate sărbători ale imaginarului.

Textele poetice oferă lumini nu numai asupra procesului inventiv, ci și asupra naturii înseși a limbajului poetic, adică asupra diferenței calitative în raport cu ceea ce se configurează drept expresie artistică posibilă în vorbitor, în măsura în care ne aflăm în uzul limbajului ca scop mai degrabă decât ca mijloc comunicativ. Există o singurătate a limbajului poetic față de alte limbaje, care-l face inefabil chiar dacă nu elimină posibilitatea unui raport, oricât de antinomic, cu limba, fapt ce nu înseamnă a cădea în soluții de tip crocean sau vosslerian.

Se creează impresia că hârtiuțele rătăcitoare în containerele Fondului închid *energeia* limbajului poetic pentru care poetul este, chiar în sens lingvistic, eternul vorbitor. Asemenea lebedei murinde din poveste, în actul de a se stinge ca mijloc de comunicare cotidiană, cuvântul devine realitate a poeziei. Despre vocale Rimbaud, scriind culoare, adaugă: *Je dirai quelque jour vos naissances latentes*.

Scurt-circuitul, imaginea citată din Luzi, dă ideea unei fulgurări. Deja în antichitate Longin, în *Despre Sublim*[13], consideră sublimul drept ceva care "exprimat la momentul potrivit răstoarnă ca un fulger orice lucru". Și într-un fel nou ne incită Campigli care definește fericirea de a crea drept "lucru dramatic, funambulesc,

trepidant. Este ca aşteptarea atunci când trapezul cade exact în mâna acrobatului în zbor".

Debarcat în insula care se cheamă limbaj, poetul descoperă cum cuvintele se joacă de unele singure, de unde puterea întâmplării în invenţia sa. Lingvistul Giulio Lepschy observă în *Aspecte lingvistice ale fantasticului*:[14] "Alte tendinţe subliniază aspectul iconic, fono-simbolic, expresiv al limbajului, legând semnificantul, şi mai ales materia sa fonologică, nu atât direct de semnificat, /.../ cât de lumea interioară a vorbitorului şi a ascultătorului şi, adesea, de aspecte creative şi fantastice ale spiritului lor". Sunt, acestea, evenimente ale spiritului din care e făcută poezia şi din care motiv Valéry ar zice *le corps parfois passe au travers de l'âme.*[15]

Avantextele poetice sunt poate cele mai încărcate de ceea ce Francis Ponge defineşte *tâtonnements de la création.*

Ironică, sugestivă şi, ar trebui să-i spunem, de-a dreptul captivantă este marea metaforă a lui Ponge despre inspiraţie sau, mai exact, despre acel proces prin care o idee poetică se prezintă minţii, iar apoi alunecă mai departe ca o şopârlă şi dispare. Asta se întâmplă în acea *pièce* intitulată chiar *Le lézard*, unde metafora generează un proces analogic: şopârla, adică inspiraţia, îşi caută pe furiş drumul său, se blochează pe zidul alb, care este pagina scriitorului, şi dintr-odată dispare într-o crăpătură:

il en sort un petit animal formidablement dessiné, comme un dragon chinois, brusque mais inoffensif chacun le sait et ça le rend sympathique. Un chef d'œuvre de la bijouterie préhistorique.[16]

Şi, puţin mai încolo, Ponge pune în lumină analogia sa:

Telles conditions se trouvant réunies:

Page par un violent désir d'observation à y inscrire éclairée et chauffée à blanc. Faille par où elle communique avec l'ombre et la fraîcheur qui sont à l'intérieur de l'esprit. Qu'un mot par surcroît s'y pose, ou plusieurs mots. Sur cette page, par cette faille, ne pourra sortir qu'un ... (aussitôt globant tous précédents mots)... un petit train de pensées grises - lequel circule ventre à terre et rentre volontiers dans les tunnels de l'esprit.

"Reunite găsindu-se atari condiții: pagină iluminată și scăldată în alb de o violentă dorință de a înscrie acolo ceea ce este observat. Falie prin care ea comunică cu umbra și răcoarea ce se află înlăuntrul spiritului. Că un cuvânt ori mai multe cuvinte s-ar instala acolo prin suprapunere. Pe această pagină, din această falie n-ar putea ieși decât un / ... / mic tren de gânduri – care circulă în goană și cu bucurie reintră în tunelul minții."

Ar însemna să ofensăm adevărul de n-am atribui în acest caz figurii analogiei capacitatea de a construi în mod fascinant procesul invenției.

Cu toate acestea, Jakobson sugerează să nu aplicăm un raport de cauzalitate mecanic între psiché și invenție; ar fi, zice el, ca și cum ți-ai pune întrebarea care-l tulbura pe un gentilom francez din trecut: "Coada e atașată de câine ori câinele e atașat de coadă?"[17]

În avantextele poetice, spre deosebire de cele prozastice, se configurează o majoră discontinuitate: se pot confunda rolurile de început și de sfârșit astfel încât viitorul vers final apare drept cel inițial; e ca și când ordinea inventivă ar ieși la suprafață mult prea lent. O poezie de Montale se poate prezenta în șase versiuni. Dacă deja în 1831, Schleiermacher vorbise de "reflecție prefiguratoare" (*vorbildliche Besinnung*) sau de "prefigurare",[18] Poe a fost acela care, la rândul său, a ilustrat în *The Philosophy of Composition*[19] faptul că libertatea inițială a poetului întâlnește rând pe rând limite prin care procesul inventiv avansează întrucât opera începe să-și dicteze propria voință, să-și impună coerența.

Acesta e adevăratul proces comun avantextelor poetice și narative; poate mai frapante în cele secunde, unde există intervenția lungă a naratorului, ca de altfel și măsura temporală mai mare și în care scriitorul îndură în plus fascinația unei lumi posibile sau a unui univers imaginar ce se oferă drept repertoriu de imagini nutrindu-se din nesfârșite jocuri combinatorii (vezi mai departe Termenul nr. 4, *Lumi posibile*). Spre exemplu, pentru *Hilarotragoedia* lui Giorgio Manganelli, cercetătorul întâlnește în Fondul din Pavia mai mult de cinci variante diferite, deversate până la urmă în opera de tipar din 1964, în care asistăm la diverse mutații de ruptură, mai ales în *exempla*.

Borges a fost cel care a pus în lumină drama alternativelor pentru care orice invenţie a unei intrigi, a unui timp, a unui spaţiu, a unui loc e opţiune ce se rezolvă prin renunţare la o altă posibilă opţiune la fel de ademenitoare (vezi *Principi*, cap. II, 4). Examenul primelor redactări ne îngăduie uneori a accepta dificultăţile activităţii selective, momentele de redactare în care refuzatul nu dispare cu totul, deschide uşa şi reapare, dând loc pentru moment la o situaţie alternativă. În *Munţii Olandei* [20], scriitorul Cees Nooteboom duce departe în timp ezitarea şi imaginează că împrejurul copertei cărţii tipărite ar exista "gândurile pe care autorul le-a gândit în timp ce scria şi cărora nu le-a permis să pătrundă în carte". Şi continuă mărturisind că un astfel de moment ajunge în orice carte şi că sunt subevaluate tentativele personajelor de a se sustrage existenţei şi întâmplărilor, scăpând verificării lor. "Se subevaluează ceea ce înseamnă a exista şi totuşi nu există cu adevărat" (*ivi*, p. 103).

Manganelli şi Morselli sunt doi scriitori cu un procedeu extrem de tulburător şi contradictoriu în impunerea modelului lor de lectură a lumii. Naratorul este condiţionat de construcţia unei lumi narative posibile, în timp ce poetul apare legat de semnificatul cel mai profund a ceea ce este invenţia formală artistică, în sine alienantă în ce priveşte modelul de lectură a lumii.

Uneori pare că scriitorul nu ar fi capabil să suporte perfecţiunea, nici măcar ca idee, fiindcă se abuzează de ea ca de visele cele mai visate. Într-o perspectivă tipologică a literaturii, se disting adesea în mod foarte clar autori care au marcat categoria "sfârşit" al unui mod de a compune şi pe cea a modelelor culturale în vigoare sau categoria "început" a celor noi. Spre exemplu, despre marcarea începutului e foarte semnificativă întreaga mărturisire avantextuală a povestirii **Madona filosofilor (La madonna dei filosofi)** a lui Carlo Emilio Gadda. Textul prezent în Fondul din Pavia, doldora de ştersături, rescrieri, variante minime sau maxime, emite un mesaj limpede despre antinomia dintre structurile celei dintâi şi ale celei de-a doua redactări: primei redactări, destul de monolingvistice, îi urmează lucrul de suprapunere a acelui *uz spastic* al limbii. Pentru Gadda, se ştie, semnificatul lumii este o "dizarmonie prestabilită"; ei bine, un

atare asistematic existențial devine polisistematic în noua restituire a structurii narative și lingvistice. Codicele comunicative și expresive ale limbii literare, ale limbii vorbite și ale dialectului se încrucișează și se intersectează cu o funcție alienantă reciprocă, dând naștere la plurilingvism. O privire pe foile avantextului gaddian creează un simțământ de stupoare vrăjită care însoțește spaima; cu o metaforă botanică gaddiană ar fi vorba nu de tăiere de plante, ci de altoiuri excepționale, centrale și periferice, o răbdătoare transformare structurală.

Note

[1] A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 155-261.

[2] G. Contini, *Un'idea di Dante* (1970), Torino, Einaudi, 1976, p. 54.

[3] Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

[4] AA.VV. *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Parma, Pratiche, 1981 (se va cita *Sulla poesia*).

[5] J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen* (se citează din trad. it. *Massime e Riflessioni*, Roma, Theoria, 1983, 2 voll.,II, p. 241; M. Corti, *Percorsi dell'invenzione*, Torino, Einaudi, 1993, p. 4; id., *Lieux mentaux et parcours de l'inventions*, in AA.VV., *Les sentiers de la création*, Reggio Emilia, Diabasis, 1994, pp. 19-36.

[6] AA. VV. *Sulla poesia*, p. 79.

[7] Paris, Alcan, 1908 (3), p. 135.

[8] Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 48.

[9] A cura di M. Corti, Milano, Bompiani, 1972, mai ales la pp. XXIII-XXXI.

[10] M. Campigli, *Nuovi scrupoli*, Torino, Allemandi, 1995, cap. XV, p. 141; J. M. Lotman, B. Uspensky, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.

[11] AA. VV., *Sulla poesia*, cit.

[12] R. Boirel, *Théorie générale de l'invention*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 48.

[13] Dionisio Longino, *Del Sublime*, a cura di C. Mazzucchi, Milano, Vita e Pensiero, 1992, p. 5.

[14] G. Lepschy, *Nuovi saggi di linguistica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 199-230.

[15] P. Valéry, *Alphabet*, a cura di M. T. Giaveri, Reggio Emilia, Diabasis, 1995., p. 98.

[16] Fr. Ponge, *Le lézard*, in id. *Pièces*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 84-88.

[17] R. Jakobson, *Poetica e poesia*, Torino, Einaudi, 1985, p. 45.

[18] M. Corti, *Percorsi*, cit., p. 14.

[19] E. Poe, *Filosofia della composizione*. In *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Mondadori, 1971, pp. 1307-1322.

[20] C. Nooteboom, *Le montagne dei paesi bassi*, Milano, Iperborea, 1996, p. 101.

[9] Dionisio Longino, *Del Sublime*, a cura di C. Mazzucchi, Milano, Vita e Pensiero, 1992, p. 5.

[10] L. Lanciotti, *Nuovi saggi di linguistica testuale*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 192-230.

[11] Valéry, *Quaderni*, a cura di M. T. Giaveri, Reggio Emilia, [illegible], p. 98.

[12] [illegible], *Le [illegible]*, in [illegible], Paris, Gallimard, 1962, pp. 84-88.

[13] R. Jakobson, *Poetica e poesia*, Torino, Einaudi, 1985, p. 45.

[14] M. Corti, *Percorsi*, cit., p. 14.

[15] E. Poe, *Filosofia della composizione*, in *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Mondadori, 1971, pp. 1307-1322.

[16] C. [illegible], *Le domande [illegible]*, Milano, [illegible], 1996, p. 191.

2
INTERTEXTUALITATE

A vorbi azi de intertextualitate, într-o epocă de noi tehnologii informatice orientate spre crearea hipertextului, necesită un *distinguo* limpede: dacă cei care le adoptă sunt nişte filologi precum Alfredo Stussi, anumite rezultate şi propuneri pentru viitor apar convingătoare. În volumul lui Stussi (deja citat aici la Termenul nr. 1), *Introducere la studiile de filologie italiană* şi, mai exact, în paragraful *Noi perspective* din capitolul V, autorul, după ce a ilustrat trecerea de la o lectură orizontală a unui text la o lectură verticală, cu ajutorul concordanţelor, lectura se opreşte nu în prezenţă, ci în absenţă, adică la distanţă, asupra celorlalte eventualităţi stimulatoare: "Ceea ce este posibil înlăuntrul unui text este şi între texte diferite şi, în acest caz, se poate percepe ce mare salt calitativ a fost realizat".

În mod similar se avansează şi la LIZ (*Letteratura Italiana Zanichelli*) ca şi într-un CD unde "o bună parte a corpului canonic al literaturii este scrutat cu atenţie", stabilindu-se un fel de concordanţe ale literaturii şi ale limbii la nivel intertextual, fie tematic, fie lingvistic (a se vedea recenzia lui Giovanni Palmieri, pozitivă, dar cu rezerve, despre ediţiile textelor luate ca bază, în "Autografo", 34, 1997).

Continuând, se ajunge la hiper-text, care oferă filologului posibilitatea unei hiper-ediţii a unui text. Şi până aici totul pare să meargă bine. Mai problematică se dovedeşte operaţia hipertextuală în domeniul criticii, în care posibilitatea de înregistrare pe memorie magnetică a celor mai diferite unităţi textuale îl face pe Stussi să susţină că într-un atare caz de hipertext "se vorbeşte prin analogie cu «hiperspaţiul», adică spaţiu cu x dimensiuni care nu intră sub stăpânirea simţurilor noastre". Mai îngrijorat se dovedeşte Alberto Cadioli, la care trimitem pentru datele biografice asupra chestiunii[1], care se întreabă: "Dar cine scrie hipertextele? Cine alege comentariile critice, imaginile, notele, muzicile? Şi ce metodologie se foloseşte în alegere?"

În plus, e limpede că oferta, din partea instrumentului informatic, a mai multor texte în posibilă relaţie cu textul-bază generează un uz al termenului intertextualitate într-o accepţie foarte diferită de cea a cercetărilor tradiţionale referitoare la raportul istorico-cultural dintre mai multe texte şi nu îngăduie stabilirea unei diferenţieri teoretice între intertextualitate, sursă directă, sursă indirectă. Capcanele se găsesc totdeauna în operă: spre exemplu, se poate asuma ca sursă directă a lui Dante, în *Conviviu*, IV, XXI, 13-16, un text al Sf. Augustin pe care însă Dante îl extrapolează din Albert cel Mare, dar şi cu falsificarea datorată noului cadru al fragmentului, adică a textului albertin.

Sarcina noastră e diferită: să investigăm dacă nu cumva competenţa cercetării asupra surselor se poate dezvolta şi poate fi rodnică pe un alt plan, dacă raportul dintre mai multe texte poate evidenţia altceva, care să depăşească problema sursei în sine. Această contragere a unei competenţe (cea a surselor) într-alta (cea a intertextualităţii) este deseori motor decisiv pentru aprofundarea cercetării istorico-critice întrucât ne obligă, mai mult ori mai puţin semnificativ, să modificăm conştiinţa pe care o aveam despre un fapt literar, dezvăluindu-i noi implicaţii. Aceleaşi date sunt evidenţiate dintr-un unghi nou, dintr-un puncte de vedere în mod diferit orientat.[2]

Nu e o întâmplare că în mod critic, adică în mod semantic, în a monte faţă de termenul intertextualitate se găseşte sintagma "textualitate a culturii", deja conotată de semiotica rusă prin opera lui Jurii Lotman şi Boris Uspenski în *Tipologia culturii*.[3] Noţiunea de textualitate a culturii, foarte pertinentă pentru studiile de intertextualitate, presupune că textul n-ar fi numai o realitate organizată prin semne verbale, scrise sau orale (o carte, o conferinţă), ci orice realitate culturală construită şi organizată prin utilizarea unui alt sistem de semne: o frescă, un tablou, un film, până şi o procesiune care se ritualizează. Înlăuntrul oricărei epoci culturale textele, în această semnificaţie mai amplă, se situează la nivelele diverse ale culturii înseşi. Deja Leonardo abordase această problemă a textualităţii atunci când, în scrierea *Compararea artelor*, prima parte a *Tratatului despre pictură*, operează o confruntare între structurile şi tehnicile de realizare în textele de pictură, poezie, muzică. Şi Starobinski, în *La relation critique*, insistă asupra faptului că "la compréhension critique

ne vise pas à l'assimilation du dissemblable. Elle ne serait pas compréhension si elle ne comprenait pas la différence *en tant que différence*, et si elle n'étendait pas cette compréhension à elles-même et à sa relation aux oeuvres". Problemă înfruntată şi de Lotman.[4]

În epocile în care societatea e riguros reglată de coduri culturale puternice, precum societatea medievală, dominată de-a dreptul de un automodel social cu ajutorul căruia se poate descrie, noţiunea de textualitate este mai puternică, mai adecvată şi, astfel, intertextualitatea ne conduce mai uşor la a lega între ele texte construite cu semne verbale după un anumit repertoriu semantic cu altele construite cu semne figurative după un repertoriu iconic, cu atât mai mult cu cât, în epoca medievală, în spatele celor două serii culturale, există aceeaşi lectură a lumii. Încă în noiembrie 1973, Emilio Garroni, într-o publicaţie a Centrului Internaţional de Semiotică şi Lingvistică de la Urbino, cu titlul *Immagine e linguaggio*, observase că epoca medievală folosea diverse teme iconografice cu puţine variabile şi multe constante iconice: s-ar putea spune că se putea face pur şi simplu fie recunoaşterea, decodificarea imaginilor, fie transpunerea lor într-un alt sistem comunicativ, cel verbal.[5] Să luăm exemplul Cântului II din *Conviviul* lui Dante, *Amor che ne la mente mi ragiona*. Aplicând acel "amoroso uso di sapienza", poetul descrie filosofia ca femeie gentilă blondă, cu "gesturi suave", cu "dulce râs", o figură de iubire metaforic folosită pentru care nu se găseşte o sursă literară care să convingă în mod formal; suntem foarte departe de filosofia personificată a lui Severus Boetius sau de alte texte ale literaturii cunoscute lui Dante. Imaginea dantescă are puternice puncte de referinţă şi susţineri într-un anumit repertoriu iconic medieval, care răspunde temei răspândite a personificării Înţelepciunii ca femeie frumoasă, blondă, suavă : se găseşte la San Gallo, în diferite mănăstiri, în miniaturi, în frescele unor biserici în Italia şi în restul Europei.[6] Se deduce din aceasta că în acea vreme au existat arii sugestive ale culturii în care a ieşit la iveală o putere imaginativă a minţilor care a creat la diverse nivele, literar, iconic, scolastico-metaforic, o figură de femeie, simbol uimitor când al Înţelepciunii lui Solomon, *Haghia Sofia*, când al filosofiei ortodoxe, când al celei radicale. Cu alte cuvinte, circulau concepte făcute să izbucnească deopotrivă în imagini şi în cuvinte, spre exemplu în

cuvintele Cântului II din *Conviviu*. Ceea ce ne atrage pe noi aici mai mult este contextualizarea socială, limpedea inserare a unei dimensiuni istorice intertextuale.

În epoca medievală, se iveşte, fireşte, şi o problemă teoretică de rafinament, care nu ţine de discuţia mea de aici : cum anume are loc transpunerea unui sistem de semne, în cazul de faţă iconicul, în cel verbal. Încă Leonardo, în citata *Comparare a artelor*, se ocupă de aspectul contrastiv dintre pictură şi poezie, cum foarte bine a evidenţiat Claudio Scarpati în introducerea la cea mai recentă ediţie; spre exemplu, să luăm tema leonardescă a caracterului instantaneu al percepţiei vizuale într-o pictură, sau auditivă într-o urzeală muzicală pe mai multe voci, în raport cu temporalitatea cerută de seria semnelor verbale. Tot potrivit lui Leonardo, un tablou este în mod metaforic "un conţinut armonios", acolo unde poezia are părţi care sunt "spuse separat în timpuri separate". Mai mult, Leonardo e convins că în pictură lucrurile sunt *realmente* văzute, cum realmente sunt văzute în natură, în timp ce în poezie sunt încredinţate imaginaţiei şi aşa mai departe. Astăzi, printr-o confruntare a sistemelor de semne, se poate trimite la Benveniste în *Problèmes de linguistique générale* sau la Segre în *Semiotica filologica*.[7]

Întorcându-ne la Dante, e diferit cazul în care, în a monte al unui text poetic, în această spargere de valuri preluate apoi de *Commedia*, există concursul unui model iconic şi de o specifică sursă verbală, dar epigrafică. Într-o cercetare destinată oralităţii, Augusto Campana a arătat cum similitudinea dantescă folosită pentru orgolioşi, comparaţi, în *Purg*. X, 130-139, cu cariatidele care, în arhitectura romanică şi gotică, susţineau capiteluri sau balcoane sau alte elemente purtătoare ale structurii arhitectonice, este sugerată poetului nu doar de unele figurări iconice ale cariatidelor, ci de inscripţii susţinătoare ale acestora menite să reliefeze caracterul excesiv al efortului; tipica inscripţie *Non possum*. Ei bine, în similitudinea dantescă se citeşte:

e qual più pazienza avea ne li atti
        piangendo parea dicer: "Più non posso".

Un ansamblu solidar al unei imagini iconice şi al unui text epigrafic a inspirat scrierea dantescă, transformându-se, totuşi, în

element al simbologiei cântului X. Aşa cum deseori, în ocurenţele intertextualităţii, două structuri semiotice devin complementare.

În altă parte[8], am amintit un alt caz de tradiţie epigrafică survenită într-un text al lui Horaţiu: în *Epistola ad Augusto* (II, 1, v 156) se citeşte că *Graecia capta ferum victorem cepit*. Arheologul Nenci a demonstrat în mod strălucit că aici, cu viclenie, Horaţiu face aluzie la o tradiţie epigrafică (*Graecia capta*, *Achaia capta*, *Corintho capta* etc.) ce se referă cu precizie la distrugerea Corinthului din anul 146 a.Ch. cu ajutorul acelui *ferus victor* al lui Lucius Mummius. Cu alte cuvinte, Horaţiu lucrează cu stileme ale unei tradiţii epigrafice foarte cunoscute destinatarului, Augustus; referitor la cuceritorul bădăran, nu face o trimitere generică la raporturile dintre arta greacă şi cea romană. Eleganta recunoaştere din partea lui Nenci a influenţei intertextuale a unor diverse texte epigrafice asupra *Epistolei* lui Horaţiu clarifică într-un mod nou şi neaşteptat versurile poetului latin.

Opera dantescă pune în lumină situaţii foarte originale de interextualitate în cazuri în care artistul, atras de diferite moduri de speculaţie intelectuală ale propriei epoci, creează prin ele un fel de competiţie, se ia la întrecere creând noi relaţii între sferele propriei creativităţi şi cele ale gramaticii speculative, ale misticii, ale metafizicii. Drumul însuşi al gândirii teoretice este cel care îl conduce la identificarea în texte diverse a unor modele de structură, adică nişte modele analoge de realizare a gândirii care nu pot fi numite izvoare, ci, mai propriu, adevărate modele intertextuale. Să ne limităm la un singur exemplu, care este totuşi foarte tipic, scos din *De vulgari eloquentia*, şi care arată puternica nevoie resimţită de Dante de a se insera în modurile de gândire ale epocii sale.

Ne punem întrebarea: de ce oare Dante, într-un tratat de elocvenţă vulgară, dedică, atrăgând atenţia, în mai bine de şase din cele 19 capitole ale *Cărţii I*, asupra descrierii minuţioase a fracţiunilor limbilor vorbite din Italia? Motivaţiile sunt mai ales două[9], dar numai una ne interesează aici. Dante vrea să investigheze *rationabilius* raportul ipotizabil dintre pluralitatea vulgarelor descrise şi idealul de limbă "normată", care va fi italiana ilustră. Dante nu este un gramatician, nici nu vrea să fie, dar e atras de speculaţia filosofico-gramaticală a modiştilor, de la care ia expresia tehnică *inventores gramatice facultatis*. Modiştii îi dau ideea universaliilor limbajului,

din care se va naşte ideea de *simplicissima signa* a italianei ilustre. Variantelor limbilor vorbite în localităţi*, descrise în cele şase capitole, le corespunde invarianta universală pe care se bazează statutul limbajului poetic. Sunt concepte şi sunt termeni tehnici pe care Dante îi recuperează din modelul gramatical spre a-i folosi într-o uz analogic. Analogia este un rafinat proces de intertextualitate, de care Dante se foloseşte şi în relaţie cu modele mistice, în afară de cele gramaticale.

Exemple de acest fel ne întâmpină şi din lumea contemporană nouă, perioadă culturală mult mai puţin omogenă decât cea medievală şi în care se întâlneşte un sistem unitar şi coerent de semnificaţie, de simboluri şi de comunicări. Prin urmare, e vorba încă şi mai mult de intertextualitate sincronică. După cel de-al doilea război mondial, se dezvoltă în Italia mişcarea zisă a neorealismului, în cadrul căreia cele două lumi ale prozei şi ale cinematografului postulează pentru propria bază aceeaşi realitate istorică; în termeni de logică modernă, postulează aceeaşi lume reală, actualizată, care oferă material de uz pentru crearea unui text literar şi filmic, ambele "lumi posibile", în care cartea este o succesiune de cuvinte, iar filmul o succesiune de imagini. Logicienii ne învaţă că noţiunea de lume posibilă o presupune pe aceea de coerenţă textuală constructivă. Cu alte cuvinte, într-un moment istoric dat, precum perioada de după război, scriitori şi regizori sunt implicaţi în evenimente culturale foarte asemănătoare, legate de epoca de după fascism, de epoca de după război, de regionalismul recuperat, de faimoasa *concordia discors* lingvistico-regională, pentru care creează la cele două nivele diferite lumi complementare; să nu uităm că lupta împotriva ritualurilor culturii asumă adesea la rândul ei un caracter ritualizat. Cu ajutorul cuvintelor se caută să se povestească aceeaşi realitate care se povesteşte cu ajutorul imaginilor; în roman, dat fiind faptul că medium este cuvântul, aspectul diegetic se întreţese cu mimeticul; în film, unde

*În original, "varianti municipali", se referă, în baza realităţii lingvistice descrise de Dante, la dialectele italiene vorbite în anumite regiuni, uneori chiar în anumite localităţi, aşa cum termenii "il volgare" şi "l'illustre" se referă la italiana vorbită în popor şi la limba italiană "cultă", devenită ulterior "lingua standard", cea pe care marele poet tocmai se pregătea s-o ofere poporului său prin "Divina Commedia" (n.tr.).

medium este imaginea, modalitățile de producere a imaginilor vor fi cele care construiesc mesajul; prin urmare, în spatele celor două serii artistice există un analog model de lume care, în definitiv, este istoria unui moment dat. Dürrenmatt încă, în *Cinema e o școală pentru scriitori?* și, mai precis, în paragraful "Masa de scris și aparatul de proiecție", cf. în întregime în volumul *Scriitorul în timp*,[10] celebrase apropierea de texte narative, teatrale și cinematografice într-un discurs ce ținea, de fapt, de intertextualitate. În aceste cazuri, raporturile dintre microcosmosuri de cuvinte și de imagini se evidențiază prin punctul de vedere și prin tehnicile intertextualității, așa cum se evidențiază contextul istoric al epocii.

În sistemul literar, procesul intertextualității poate fi de scurtă ori de lungă durată; până acum au fost date exemple de intertextualitate sincronică cu expansiune spațială, nu temporală. Însă, cum operația izvoarelor e adesea diacronică, iar scriitorul ajunge până la texte îndepărtate în timp, la fel există și o intertextualitate diacronică, a cărei funcție istorică este foarte fructuoasă fiindcă instaurează relații ce se proiectează în timp, îl traversează – cum traversează și spațiul – și leagă laolaltă literatura de cel mai amplu sistem al diferitelor serii culturale ale societății. În acest caz, devine foarte semnificativ faptul că epoci diverse, fie și la secole distanță una de alta, presupun, cum știm foarte bine, o ideologie diferită sau o lectură diferită a lumii, o perspectivă de bază diferită și diferite puncte de vedere sociale, fapt care face fenomenul de intertextualitate mai complex. Pentru seria iconică în sine, problema acestor variații temporale ale sistemului este deja ilustrată de Uspenskii în îndepărtatul 1962, cu articolul "Despre semiotica artei".[11] Distanța temporală între textul de plecare și textul sau textele de sosire, când e vorba de intertextualitate, devine stimulantă fie din perspectiva istoriei, fie a sistemului literar.

Se alege un exemplu în care există mai mult decât un pasaj textual între texte din arii culturale diferite, ca și din epoci diferite. Se pleacă de la una din acele fascinante scrieri ale lui Leonardo, numite *Invenții*, editate[12] în diverse feluri, și cel puțin unul studiat deja de Segre în studiul «Descrierea la viitor: Leonardo da Vinci».[13] Așa cum se știe, e vorba de propuneri ori programe leonardești pentru posibile teme de picturi nerealizate, texte scrise în baza unei forțe imaginative a artistului suscitate de scene reale ori fictive, unde protagonist este

când natura, când omul aruncat în natură. Leonardo însuşi reflectează asupra caracterului propriei operaţii, asupra imaginilor «care nu se înţeleg doar cu mintea fără efort manual». Atât Segre cât şi Scarpati reţin alternanţa de emoţii şi efortul de raţionalitate, de viziuni şi de reflecţie asupra raporturilor natură / pictură.[14] Ne oprim aici asupra Invenţiei V, cu titlul *Potop*, întrucât e punct de plecare al unui sugestiv proces intertextual care ajunge din secolul al XVI-lea până în secolul al XX-lea. Despre acestea ne oferă date, chiar într-un discurs diferit de al nostru, Carlo Ossola într-un recent studiu intitulat "Despre «prestigiul istoric» al martorilor textuali"[15]; pagina lui Leonardo a fost interpretată de mai multe ori în secolul nostru drept "scriitură în mişcare", cinematografică adică. Regizorul Serghei Eisenstein citeşte în 1938 celebra Invenţie V, *Potopul*, şi, imediat, ca regizor, o simte ca pe "foaie de montaj". În studiul său entuziast cu titlul *Montaj 1958*, acum în volumul *Montaj*, în îngrijirea lui Montani [16], citim că în *Potopul* lui Leonardo "apare în mod extraordinar de clar tabloul *audiovizual* al potopului" (cursivul autorului) şi astfel "apar în mod foarte clar elementele tipice ale unei compoziţii de montaj". Regizorul ia descrierile ca secvenţe în care e trasată traiectoria cu care Leonardo ar fi trebuit să procedeze pe pânza propriei picturi în acelaşi fel în care regizorul operează în secvenţa temporală a filmului. Şi în *Montaj vertical* din 1940 regizorul rus cuprinde în *Potop* "scriitura mişcării", comentând că elementele de zgomot, de gălăgie şi de strigăte se topesc cu elemente plastice şi comportamentale ale "jocului dramatic". Şi criticul literar recunoaşte desigur toate acestea, dar aici se adaugă competenţa acţiunii filmice şi capacitatea de individualizare într-un lung discurs a elementelor montajului leonardesc, drept pentru care regizorul rus conchide că acea ofertă a lui Leonardo este o "partitură de compoziţie audiovizuală, de contrapunct audiovizual. Este o lecţie exemplară nu doar pentru tinerii pictori, dar şi, poate, pentru mai mult decât un expert cinematografic".

Dar iată şi regizorul care fructifică lecţia: Robert Bresson, în scenariul filmului *La Genèse*. Aici se face un pas înainte: cu Eisenstein a avut loc trecerea de la un model pictural mental, extrapolat din textul scris al lui Leonardo, la un model cinematografic mental creat de regizor pe cale analogă sub influenţa puterii imaginilor leonardeşti. Cu Bresson, se merge mai departe: competenţa

intertextuală a regizorului francez influențează direct compunerea scenariului, se poate vorbi cu îndreptățire de un "crescendo de ape și de teroare, care lasă tot mai mult să atingă matricea textuală și figurală a *Potopului* lui Leonardo, de-a lungul unei urme și a unor culmi expresive ale unui «montaj» care deja îl fascinase pe Eisenstein"[17].

E limpede că textul leonardesc a acționat profund în cele două faze ale conceperii unui film despre *Geneză* și asupra compoziției scenariului, dar diferența dintre sistemul lingvistic și cel iconic, dintre semantica verbală și cea figurativă, adică diferența de limbaje culturale ne obligă să vorbim din nou de intertextualitate și nu în mod simplu de sursă. Transformarea și caracterul exemplar, care discerne fenomenul, probează că diferența dintre cele două limbaje este cea care face astfel încât ultimul inel al lanțului să se poată afirma mai bine în toate prerogativele sale, liber astfel de presiuni citaționale, proprii universului izvoarelor. Cu alte cuvinte, raportul intertextual este adesea mai stimulant în ce privește invenția decât folosirea izvoarelor, este un raport generator de inițiative.

Aș vrea acum să zăbovesc mai mult înăuntrul literaturii, acolo unde este mai dificil de separat ceea ce aparține de uzul izvoarelor și ceea ce aparține de intertextualitate, fiind vorba de texte construite în întregime din semne verbale și scrise, nu sculptate sau pictate.

Știm foarte bine că un text literar al cuiva poate oferi unui scriitor un model constructiv utilizabil pentru propria operă. Este cazul, între timp foarte cunoscut, al *Cărții Scării* pentru *Comedia* lui Dante. Exemplul pare sugestiv întrucât recunoașterea unui raport între cele două opere revendică supoziția unei cercetări istorice care să ilustreze două realități culturale foarte îndepărtate între ele în timp și în spațiu. Tocmai absența în trecut a acestui tip de cercetare istorico-erudită i-a condus pe dantologi la refuzul energic al propunerilor savantului Asín Palacios care a vorbit, chiar în 1919, de influența excatalogiei arabe asupra *Comediei*.[18] Astăzi se știe că *Cartea Scării*, compusă în arabă în sec. al VIII-lea, este tradusă în castiliană de medicul evreu Abraham Alfaquí în atmosfera Școlii din Toledo, este apoi tradusă din castiliană în latină și în franceză de către Bonaventura da Siena, notar la curtea lui Alfons Înțeleptul. Din datele istorice pe care le avem acum la dispoziția noastră și asupra cărora nu întârzii aici am fi surprinși ca

Dante să nu fi cunoscut călătoria lui Mahomed în Infern şi în Paradis însoţit de arhanghelul Gabriel.

Dintr-un *Îndrumar al Comediei*, tipărit în 1993 de Editura Bompiani ca apendice al unei ediţii comentate a *Comediei* pentru liceeni, am reluat din lucrarea lui Asín Palacios planurile Infernului şi ale Paradisului musulmane confruntându-le cu cele ale *Comediei* cu scopul de a pune sub privirile elevilor modelul structural şi, ca urmare, influenţa la nivelul constructiv: Dante a moştenit o clasificare punitivă a lumii de dincolo şi o ierarhie în ordinea fericiţilor care este absentă din cunoscutele 'Viziuni ale lumii de dincolo' cuprinse în literaturile situate în a monte faţă de *Comedie*. E vorba, deci, de o structură formală în care sunt aşezate date escatologice şi conţinuturi religioase diferite. Din acest punct de vedere ni se pare că ar fi mai potrivit să se vorbească de modele analogice decât de text-sursă[19].

Faptul nu infirmă faptul ca, în anumite puncte ale *Infernului* şi ale *Paradisului* danteşti, extraordinara memorie a poetului să nu recupereze imagini precise din *Cartea Scării*, aşa cum a fost demonstrat în comentariul celor două cantice ale ediţiei Bompiani. În acest caz, revenim la discuţia despre izvoare; diferite exemple se găsesc în volumul lui Asín Palacios, precum motivul orbirii instantanee, atunci când se priveşte direct lumina divină, sau al pietrelor folosite frecvent drept comparaţii ori al arborelui luminii sau al mişcării angelice circulare; curioasă este şi corespondenţa unor anumite similitudini. Aşadar, există aici un tip de interdiscursivitate care se combină, se dezvoltă în acelaşi timp cu intertextualitatea şi cu folosirea de izvoare specifice.

În tipologia intertextualităţii un caz destul de divers pare să ni-l ofere un text bizantin din secolul al XII-lea al lui Pseudo-Lucian cu titlul *Timarion*.[20] Este vorba de un dialog satiric de tip lucianesc, în greacă, în care protagonistul Timarion este condus încă viu în Eden de către necrofori, dintr-o eroare: el este bolnav, lipsit de cunoştinţă şi deodată se regăseşte în Eden; aici stă puţin până când, alungat de judecători, este retrimis pe pământ. Pentru raţiunile discuţiei noastre devine interesat un curios mod de a colabora al unor surse directe şi al unei intertextualităţi: dialogul este din belşug construit din citări homerice, din tragici şi mai ales din clasici, din autori helenistici şi din primele secole ale creştinismului, citări ale căror interelaţii, ale căror

nexuri sunt produse doar în funcţie de noul text. Ca şi cum, văzute dintr-o perspectivă, atari citări sunt surse ce provin din contexte străine şi, privite din altă perspectivă, devin un exemplu de construct "text în text". Tocmai pentru faptul că citările nu sunt semnalate ca atare de autor, mozaicul ce se iveşte de-aici devine structura însăşi a textului, care fără ele aproape că n-ar exista. Neîndoielnic, un atare implant cere complicitatea culturală a cititorului cu atât mai mult cu cât sursa trece de la ocultă la explicită numai prin colaborarea competenţei şi a memoriei cititorului destinatar (autorul ar putea spune, precum Cavalcanti din *Doamnei mă roagă*, "solicit un cunoscător", caut un cititor competent). Subansamblul de citări pătrunde cu atât mai mult în toată complexitatea sa într-un fenomen de intertextualitate cu cât autorul, care are în mod clar scopuri satirice, atinge un atare efect contrazicând, prin mozaicul de citate, modelul aulic al clasicităţii. Momentul ludic este întărit de faptul că cititorul, revenit şi el împreună cu Timarion din Eden, prinde sensul, rolul acestui mozaic-text înlăuntrul celui mai amplu text pseudo-lucianesc şi, astfel, sinergia dintre semnele trecutului şi cele ale prezentului, ca puncte determinate ale trecutului, fie ele şi îndepărtate, ar fi nişte texte în aşteptarea refolosirii lor.

Intertextualitatea este, în acest caz, o construcţie retorico-stilistică mai mult decât, literalmente vorbind, un "text în text" cu funcţie puternic semnică şi capabilă să servească drept catalizatoare pentru scopurilor parodice ale operei. Lotman a semnalat deja, în volumul *Cultură şi explozie*, la care s-a făcut referire mai sus, posibilitatea unui proces analog: "Este posibilă şi o construcţie în care un text să fie dat ca naraţiune continuă şi altele să se insereze în el cu un aspect intenţionat fragmentar (drept citate, trimiteri, epigrafe etc.)". După Lotman, cititorul avertizat va dezvolta legătura dintre diferitele inserări aşa fel încât să le simtă omogene sau neomogene cu «textul-includere».[21]

O ultimă reflecţie: cauzele care îl conduc pe un autor să reconstruiască, potrivit cu propriile scopuri, trecutul culturii fie şi violentându-l sunt complexe şi, până la urmă, imprevizibile. Este deci vorba de un uz particular al memoriei istorice, valabil doar în arte şi bazat pe o subiectivă selecţie a faptelor şi a textelor culturii.

Prin faptul însuşi de a exista în diverse texte şi contexte culturale, intertextualitatea face astfel să se vorbească de acest lucru, chiar dacă ştim, împreună cu Ingeborg Bachmann, că "tot ceea ce e spus despre opere este mai palid decât operele înseşi",[22] este ceva care serveşte doar de orientare, de eliberare de o privire simplificatoare.

Un aspect foarte stimulant al fenomenului este oferit de Evul Mediu latin, când literatura apare construită cu predilecţie pe operaţii intertextuale: există, spre a spune astfel, o atitudine înţeleaptă colectivă, un fel de colectivă memorie a cunoaşterii care, pe de o parte, reduce moderna nevoie de atribuire a unui text unui autor, adică noţiunea de "paternitate a textului", iar, pe de altă parte, consimte procedeul scriptural de reluare şi dezvoltare a lucrării altcuiva, pe care azi am fi tentaţi să-l definim "plagiat". În schimb, în Evul Mediu acest procedeu reprezintă un ritual literar prin care noul e absorbit în ritmul iterativului, al respectului pentru *auctoritates*. Noţiunea modernă de originalitate nu este încă încetăţenită şi nici cel puţin aceea pentru care textul de artă n-ar trebui să urmeze pe căi lineare, ci prin cabrări verticale. Noi suntem cei care ne punem în afara concretei situaţii istorico-culturale atunci când e vorba de interdicţii date de insistente repetiţii ori integrări ale lucrării altcuiva. Înlăuntrul acesteia, care poate fi numită intertextualitate, textele au uneori de-a face, la limită, nu cu realitatea, ci direct cu literatura, despre care atestă o dependenţă care din punct de vedere metaforic, poate fi considerată ca un drog: intertextualitatea nu pare să strunească elanul literar, ci să-l accentueze. Aceasta crea o iluzie de continuitate fără perplexităţi estetice; nu paternitate, ci continuitate.

Desigur, trecerea prea repede a discuţiei noastre peste acest fenomen conduce la unele simplificări şi oferă un tablou de texte excesiv de apropiate, dar riscul este inevitabil. Cu totul altfel este genul de intertextualitate de care vorbeşte Bahtin în *Estetică şi roman*, acolo unde spune: "Atunci când avem o influenţă profundă şi productivă, nu există imitaţie exterioară sau simplă reproducere, ci o dezvoltare ulterioară a cuvântului altcuiva (mai exact, a aproape-altcuiva) într-un nou context şi în noi condiţii" [23]. Cavalcanti şi Dante oferă exemple sugestive; iar în cheie modernă m-aş gândi la intertextualitatea care îl leagă pe Svevo de Dante, aşa cum

demonstrează într-o pertinentă lucrare Giovanni Palmieri: *O Beatrice din secolul XX. Dante în Svevo.*[24]

Aş vrea să închei cu un exemplu dantesc de felul acelei intertextualităţi interne producţiei unui scriitor, ceva care poate are de-a face şi cu sistemul de autocitare. Există, pe de o parte, procesul pe care Contini l-a legat de memoria internă a scriitorului şi în baza căreia criticul a considerat *Il Fiore* "atribuibil" lui Dante. Există un al doilea proces atunci când poetul recuperează stileme, ritmuri, rime deja folosite, utilizează adică autocitarea cu funcţia de a corela în mintea cititorului *Comediei* ceea ce trebuie corelat. Dante atribuie o mare putere hermeneutică întoarcerii la unitatea tematico-formală şi distribuie astfel, cu precisă intenţie, propriile autocitări.

Dar există şi un al treilea proces înlăuntrul macrocosmosului dantesc, care are loc atunci când poetul inserează într-un nou text chestiuni filosofice sau cosmologice deja tratate altundeva, într-o operă precedentă. Această recuperare îşi are în mare parte propria sa raţiune în faptul că poetul a schimbat ideea cu privire la acea chestiune dată ori cel puţin vrea s-o trateze dintr-un alt punct de vedere. În cântul II al *Paradisului*, se întâlnesc mai bine de două situaţii textuale iluminante de acest fel, din care una destul de macroscopică. În dialogul dintre pelegrin şi Beatrice despre petele lunare, Dante-narator atribuie lui Dante-personaj tocmai teoria expusă de el în *Conviviu* (II, XII, 9), iar Beatricei sarcina de a o combate. E interesant de reţinut că, în *Conviviu*, Dante urmase teoria răspândită în şcolile de Arte şi în ambianţele laice ale timpului, întorcându-se însă doar ca ipoteză până la Averoes, pentru care petele lunare ar fi explicate numai prin diversa densitate a materiei. De-acum, Dante e departe de poziţiile *Tratatului* al II-lea din *Conviviu*, dar vrea să ne comunice această depărtare cu ajutorul tehnicii intertextualităţii interne. Şi în acelaşi cânt, în modul cel mai rapid, de-a dreptul repetitiv, Dante neagă posibilitatea unei fericiri pământene "con-măsurată" cu natura umană, teorie susţinută pe urmele aristotelice (al cărei semnal este participiul "con-măsurată") în *Tratatele* II şi III din *Conviviu*, dar deja refuzată de el însuşi în *Tratatul* IV.

Atari operaţii fac parte din tipicul mecanism dantesc de depăşire a unor poziţii teoretice sau de schimbare a ordinii interioare, pus bine în lumină de Contini, dar în cazurile citate, sau în altele ce s-ar putea

adăuga, fenomenul se obiectivează în întoarcerea artistului la un text propriu depăşit spre a-l pune în raport cu cel nou; aceasta s-ar putea numi, cu un oximoron, o recuperare prin refuz, fără îndoială adresată cititorului.

Există la diferiţi scriitori şi forme de intertextualitate regresivă, în care cine scrie intervine cu noi redactări de opere deja scrise prin sugestia culturală a celei pe care tocmai o scrie. Faptul este documentabil la autori moderni de la care avem manuscrise şi diferite ediţii de autor: răsunător este cazul la Romano Bilenchi. Dar cine se simte în stare să nege *a priori* că aceasta nu s-a întâmplat şi la antici şi la medievali? Incongruenţele foarte cunoscute ale finalului din *Vita Nova*, final pe care eu mi-am permis să-l numesc o şaradă[25], s-ar explica poate dacă am poseda coduri vechi ale micii opere. Depărtarea în timp împiedică de a vedea limpede, de a percepe ce anume s-a întâmplat pe şantierul unui scriitor.

Un fenomen de intertextualitate regresivă, care îmbracă nu opera unui scriitor, ci sistemul literar, este cel denunţat de Borges atunci când scrie: "Fapt e că orice scriitor îşi creează proprii precursori. Opera sa modifică concepţia noastră despre trecut, după cum va modifica şi viitorul"[26]. Prin acest "a-şi crea proprii precursori", Borges vrea să ne spună că un text se proiectează asupra trecutului literaturii astfel încât să-i provoace o semnificaţie diferită şi o lectură diversă încât deseori duce la apariţia unor legături mai înainte inedite. Sugestiv şi stimulant exemplu în ce priveşte literatura italiană e acel proces de oglindire căruia, cu o sugestie a lui Contini din *Introducerea* la *Cunoaşterea durerii* a lui Gadda, i s-a spus eterna "funcţie Gadda", adică faptul de se construi nu doar dintr-un nou punct de vedere expresionist cu referire la trecut, ci dintr-un fel de canon expresionist în baza căruia acelaşi Contini merge de la Dossi şi de la Scapigliati până la *Contrastul* lui Cielo d'Alcamo sau la Castra florentinul. Criticul, ştim bine, are dreptul să pună în evidenţă nişte corelaţii semnificative în cadrul sistemului literar; dacă nu cumva, în cazuri precum acesta, corelaţiile sunt străine modului de operare al anumitor scriitori, dar îşi găsesc sprijin prin activitatea criticilor, care aspiră să domine, în cadrul literaturii, nişte spaţii mai ample decât acelea la care s-a aplicat voinţa creatoare a autorului.

Spre a încheia, ne gândim că s-ar putea spune că intertextualitatea are trăsături distinctive față de procesul-surse. Se poate adăuga că, atunci când studiem fenomenele de intertextualitate, avem uneori impresia că nu căutăm pur şi simplu nişte surse. Acelaşi lucru se întâmplă cu fenomenele de interdiscursivitate: când Montale afirmă, în fața discursului unui critic, de a nu fi citit un anumit D'Annunzio, ci de a-l fi respirat în aerul cultural al timpului, poate să ne pară că ar fi fost pentru noi mai satisfăcătoare şi mai puţin riscantă descoperirea unei adevărate surse. Dar literatura, cel puţin ca fenomen social, este făcută şi din raporturi mobile, care scapă la prima vedere, asemănătoare acelora pe care Boetius din Dacia, în foarte frumosul *De somniis*, spune că le leagă de lucruri văzute în vis, atunci când omul este în prada unor forțe ce tind să le substituie lucrurilor cu acele *phantasmata* ale lor (389, 220-235). Cu alte cuvinte, noi primim semnale sau suntem moştenitori ai unor rezultate acumulate de alţii cercetători mai înaintea noastră, dar ideea unei înregistrări exacte a evenimentului artistic în adevărul său lăuntric şi în relaţiile sale este curat iluzorie. Literatura e materie nesupusă, prin urmare creditoare unei perplexităţi continue şi metodice a noastre.

Note

---

[1] A. Cadioli, *Inventario sulla critica letteraria e le nuove tecnologie. Considerazioni preliminari e provvisorie*, «Problemi », 104, 1996, pp. 24-33.

[2] Se dă amploare aici unei discuţii începute cu titlul *Il binomio intertestualità e fonti: funzioni della storia nel sistema letterario*, în AA. VV., *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, în îngrijirea lui A. Asor Rosa, Firenze, La Nuova Italia, 1995, pp. 115-130.

[3] J. M. Lotman, B. Uspenski, *Tipologia della cultura*, trad. it., Milano, Bompiani, 1975. Suntem foarte departe de noțiunea de intertextualitate, termen francez folosit în 1966 de J. Kristeva şi care revine în primul său volum *Sêmiôtikê. Ricerche per una semanalisi* (1969), Milano, Feltrinelli, 1978.

[4] Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti*, a cura di Claudio Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1993; J. Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 26; J. M. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1993, p. 15.

[5] E. Garroni, *Immagine e linguaggio*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica (Preprint novembre 1973, n. 28), pp. 20-21.

[6] M. Corti, *La felicità mentale*, cit., pp. 74-85.

[7] E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale* (1966), trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1980; C. Segre, *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, cap. 10: "La descrizione al futuro: Leonardo da Vinci", pp. 131-160.

[8] M. Corti, *La felicità mentale*, cit., p. 68.

[9] M. Corti, *Percorsi*, cit., pp. 78-107.

[10] F. Dürenmatt, *Lo scrittore nel tempo. Scritti di letteratura, teatro e cinema* (1966), trad. it., Torino, Einaudi, 1982, pp. 127-136.

[11] B. Uspenski, "Sulla semiotica dell'arte", "Questo e altro", 6-7, 1964.

[12] J. P. Richter (ed.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1953; în parte P. Barocchi (în îngrijirea lui), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 vol., Milano-Napoli, Ricciardi, 1971-77, III, pp. 2403-2414.

[13] C. Segre, "La descrizione al futuro: Leonardo da Vinci", cit., p. 145.

[14] C, Scarpati, în Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti*, cit., pp. 73-77.

[15] C. Ossola, "Sul «prestigio storico» dei testimoni testuali". "Lettere italiane", 4, 1992, pp. 525-551.

[16] S. Eisenstein, *Montaggio*, trad. it., în îngrijirea lui P. Montani, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 89-127, din care provin toate citatele regizorului rus.

[17] C. Ossola, "Sul «prestigio storico» dei testimoni testuali", cit., pp. 541-542.

[18] M. Asín Palacios, *La escatalogia musulmana en la "Divina Commedia* (seguida de la Historia y Critica de una polémica) (1919), trad. it. *Dante e l'Islam*, 2 vol, Parma, Pratiche, 1994. *Cartea Scării* a fost editată în traducere latină şi franceză antică de E. Cerulli, *Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della «Divina Commedia»*", Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1949

(Studi e Testi, n. 150); M. Corti, *Percorsi*, cit., Torino, Einaudi, 1993, pp. 125 şi 160-161.

[19] M. Corti, *La 'Commedia' di Dante e l'oltretomba islamico*, "Belfagor", 50, III, 1995, pp. 301-314.

[20] Pseudo-Luciano, *Timarione*, în îngrijirea lui R. Romano, Napoli, Università di Napoli - Cattedra di filologia bizantina, 1974.

[21] J. M. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, cit., p. 98.

[22] I. Bachmann, *Letteratura come utopia*, trad. it., Milano, Adelphi, 1993, p. 13.

[23] M. Bahtin, *Voprosy literatury, i estetiki* (1975), trd. It. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 155.

[24] G. Palmieri, Schmitz, *Svevo, Zeno. Storia di due Biblioteche*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 75-81.

[25] M. Corti, *La felicità mentale*, cit., pp. 146-155.

[26] J. L. Borges, *Altre inquisizioni*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1963, p. 160.

(Studi e Testi, n. 150); M. Corti, Percorsi, cit., Torino, Einaudi, 1993, pp. 125 sgg. 160-161.

[19] M. Corti, La "Commedia" di Dante e l'oltretomba islamico, "Belfagor" 50, III, 1995, pp. 301-314.

[20] Pseudo-Luciano, Timarione, in Icaritea, ivi, R. Romano, Napoli, Università di Napoli - Cattedra di filologia bizantina, 1974.

[21] J. M. Lotman, La cultura e l'esplosione, cit., p. 98.

[22] I. Bachmann, L'oggetto come mondo, trad. it., Milano, Adelphi, 1991, p.

[23] M. Bachtin, Epos e romanzo (1938), in Estetica e romanzo, Torino, Einaudi, 1979, p. 135.

[24] G. Palmieri, Schmitz, Svevo, Zeno. Storia di due "biblioteche", Milano, Bompiani, 1994, pp. 75-86.

[25] M. Corti, La felicità mentale, cit., pp. 146-155.

[26] J. L. Borges, Altre inquisizioni, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1963, p. 109.

3
LOCURI MENTALE

Locurile mentale sunt construcţii ale minţii ce se nasc din idei, individuale sau de grup; la originea locului mental există, prin urmare, totdeauna ceva abstract, o idee cu caracter de absolut, o operaţie simbolizantă aplicată unui obiect care poate că n-a fost văzut niciodată. De aceea, realităţile pământene inserate într-un loc mental au de jucat un rol foarte particular în istoria culturii, în constituirea unei noi realităţi în societate. Un obiect social precum oraşul, spre exemplu, poate da naştere în evul mediu unui loc mental. De aici, importanţa istorică asumată în cultură de aceste construcţii simbolice ale minţii care se prezintă, deseori, drept recipiente a două puncte de vedere antitetice: în evul mediu, oraşul e văzut de societatea ecleziastică, mai ales de cea monahală, ca un Babel, loc de confuzie şi de corupţie, în timp ce intelectualii laici au despre el o viziune fundamental pozitivă şi excitantă.

Dacă disciplinei denumită antropologie filosofică îi revine sarcina să investigheze asupra genezei unor atari construcţii a conştiinţei, istoriei culturii îi incumbă cea a studierii mecanismelor particulare, a modelelor sociale specifice cărora li se supun aceste construcţii mentale, care pot avea viaţă lungă sau scurtă, pot fi durabile sau instabile. Se poate întâmpla ca două culturi, diferite între ele prin epocă şi prin valori, să dea viaţă aceluiaşi loc mental, dar pe căi de apropiere foarte diverse, astfel încât adepţii celor două realităţi istorico-sociale cultivă un loc comun mental fără să-şi dea seama de acest lucru. Fenomenul se verifică adesea la nivelul unor ideologii şi a unor credinţe religioase.

Societatea este o mare, locul mental este un canal. Ernst Jünger, în *Eumeswil*, ne recomandă multă prudenţă în trecerea din mare în canale; şi totdeauna în metafora marină, potrivit lui Brodski, o construcţie mentală este un port chiar şi în sens metafizic. Aşa se înfăţişează, după părerea lui, ideea San Petersburgului: "nu există alt loc în Rusia unde gândurile să se desprindă atât de uşor şi atât de plăcut de realitate. Tocmai cu apariţia Petersburgului a început să existe o literatură rusă".[1]

Un exemplu limpede şi rapid de formare a unui loc mental drept recipient de valori opuse potrivit cu tipul de cultură oferă ideea organului limbii ca instrument al oralităţii. Există o marcă pozitivă a oralităţii şi una negativă, care transformă organul limbii în instrument pozitiv şi negativ; şi în acest caz, ca totdeauna, punctul de vedere, ideea de obiect, iar nu realitatea sa, sunt cele care produc dihotomia, adică prezenţa de opoziţii. Dacă, pentru Hesiod, muzele varsă pe limba poetului o rouă dulce, de unde "dulce curge vorba" din gura poetului, în lumea creştină există două tipuri de *lingue igneae*, una pentru care focul emană din Duhul Sfânt şi alta de origine diabolică, *lingua male, vaniloqua, ventosa* cu opoziţia extremă din cauza căreia, în cultura ecleziastică, se va afirma o tensiune polară între *silentium sola bona locutio* şi diferitele forme ale vorbirii acelui *homo lunguosus* (vezi aici Termenul nr. 5, *Oralitate/Scriitură* şi trimiterile sale bibliografice).

Exemplul cel mai sugestiv şi generator de reflecţii asupra căruia trebuie să ne oprim spre a evidenţia procesele mentale şi istorice în această problemă este oferit de noţiunea sau de ideea de oraş, întrucât ne pune în situaţia de a ne întreba ce anume acţionează asupra imaginarului colectiv atât de mult încât să transforme spaţiul real al unui oraş într-un loc al minţii, ce anume produce această nouă edilitate, din punct de vedere cultural, care nu coincide de fapt cu realitatea orăşenească observată de un spectator adevărat sau de unul ipotetic. La origine se află probabil aspectul de scenariu, de scenă pertinentă a oricărui oraş care este mare, ori încărcat de istorie, orientând procesul pentru care oraşul devine un scenariu de idei, adică un loc mental.[2]

În această edilitate a minţii iată ivindu-se Babelul ca oraş infernal, Ierusalimul ca oraş ceresc, Parisul sau Petersburgul ca locuri subiecte ale unei duble decodificări, potrivit cu punctul de vedere al celui care le descrie şi, mai ales, potrivit cu contextul socio-cultural din care provine judecata însăşi.

O asemenea operaţie simbolizantă nu presupune cu necesitate că oraşul ar fi fizic cunoscut; nu geografia reală, punctul ei de vedere este cel care determină fizionomia obiectului descris, care poate fi astfel absent. Dimpotrivă, tocmai absenţa este cea care creează din când în

când recurența elementelor pozitive și negative, astfel încât diverse orașe pot fi descrise drept același oraș, cu minime variații; ca și când viața obiectivă a anumitor orașe s-ar bloca într-o fixitate codificată. Foarte bine a înțeles asta Calvino acolo unde, în *Orașele invizibile*, îl pune pe Kublai să spună: "Și, totuși, eu am construit în mintea mea un model de oraș din care le deduc pe toate celelalte"; și-l pune pe Marco să-i răspundă: "Și eu am gândit un model de oraș din care le deduc pe toate celelalte". În funcție nu inventivă, ci teoretică, problema e cu acuitate înfruntată de Juri Lotman în eseul *Simbolismul Petersburgului și problemele semioticii orașului*:[3] "Orașul ocupă un loc particular în sistemul simbolurilor elaborate de istoria culturii. Sunt distincte două sfere fundamentale ale semioticii orășenești: orașul ca spațiu și orașul ca nume".

Dacă revenim cu gândul la oraș ca Babilonia și Ierusalim, pătrundem într-o lungă tradiție de gândire creștină și de exegeză ecleziastică ce-și face loc în faimosul comentariu la *Psalmi* al Sfântului Augustin și în opera sa *De civitate Dei*, în care simbologia este strâns legată de numele orașului: Babilonia și Ierusalim, respectiv simbol al regnului răului și al regnului binelui. Valoarea simbolică a numelui are o atare forță încât Sf. Augustin, în cartea a XI-lea din *De civitate Dei*, va putea susține[4] că în veac, adică în timpul vieții noastre muritoare, cele două orașe, pământean și ceresc, sunt amestecate și confuze în același timp, întrucât omul este în mod alternativ stăpânit de rău și de bine: "*quasi in hoc interim saeculo perplexas quodam modo diximus invicemque permixta*"(XI, 1, p. 462). Opoziția va traversa secolele și iat-o în titlul operei lui Giacomino din Verona din cea de-a doua jumătate a secolului al XIII-lea: *De Ierusalem celesti. De Babilonia civitate infernali*. Fără a spune că Babilonia va fi, cum se va vedea mai departe, epitet peiorativ sau, dintr-un alt punct de vedere, laudativ, pentru Paris.

Chiar în lotmaniana semiotică a "orașului ca nume" poate deveni referință pentru cazul sugestiv al lui Platonopoli. Așa cum se desprinde din *Vita* lui Plotin, scrisă de Porfiriu[5], filosoful propusese în 267 d. Hr. sau, cel mult la începutul lui 268, împăratului Gallienus să creeze un oraș cu numele Platonopoli, locuit de filosofi și de cetățeni care ar urma legile lui Platon; el trebuia să fie construit pe ruinele de la Vescia, vechea capitală a confederației aurunce, între muntele

Massico şi golful Gaeta.[6] Invidia curtezanilor, potrivit lui Porfiriu, şi moartea împăratului au împiedicat construirea acestui oraş, pe care numele îl desemnează a fi un loc mental şi ideal.

Lotman însuşi, într-o altă lucrare despre simbolismul Petersburgului, se opreşte asupra simbologiei numelui oraşului, una din operele sale scrise la patru mâini cu Uspenski:[7] acelaşi nume "San Petersburg" este pasibil de o dublă lectură, deoarece epitetul de sfânt poate fi adresat fie lui Petru (apostol sau împărat), fie oraşului. Iată ce scriu cei doi cercetători: "Dacă numele german 'Sankt Petersburg' redă gramatical apartenenţa oraşului la sfânt şi se traduce drept «oraş al Sfântului Petru», atunci numele «Sankt Petersburg», folosit în Rusia (cu pierderea particelei posesive - al) face obscură această semnificaţie şi poate fi receptat drept «oraş sfânt al lui Petru»; abia după aceea trebuie reţinut că numele rus «Peterburg», contrapus germanului «Petersburg», este construit după modelul slav de formare lexicală în ciuda faptului că e construit din elemente heterolingvistice. Pretenţia Petroburgului la sfinţenie îşi găseşte, în fine, expresie în tendinţa lui Petru de a umili sacralitatea moscovită". E interesant de reţinut cum succesivele denumiri "Petrograd", "Petropol"se asociază cu ideea de oraş al împăratului şi nu al apostolului, prin urmare oraş-încarnare a idealului unui Stat care vrea să se insereze în timpul istoric european real.

Dar nu asupra simbologiei numelui trebuie să ne oprim aici, ci asupra aceleia a oraşului ca spaţiu, pentru a menţine subdiviziunea lontaniană, care este totuşi pasibilă de o nouă aprofundare. Dacă oraşul, ca loc mental, poate asuma aspect mitologic, contează cele două componente spre a spune astfel kantiene corelate cu spaţiul şi timpul. Ca realitate simbolică, oraşul apare deopotrivă spaţiu închis şi deschis, oferit de un timp al său necoincident cu cel zis real: iată, spre exemplu, ideea Romei ca oraş *etern*, mai mult din timpul nelimitat decât de *caput mundi*, prezentă mai cu seamă în celebrările unui mileniu de la întemeiere, întâmplate în 248 d.C., prin manifestări de idealizare a oraşului şi a figurii împăratului.[8] Acolo unde memoria colectivă istorico-culturală câştigă o mare dimensiune în privinţa unui oraş, un atare oraş devine un mecanism de recuperare, ce este orientat spre prezent, dar în spatele căruia se iveşte continuu imaginea trecutului; tipic este chiar cazul Romei - oraş etern, unde trecut şi

prezent trăiesc carduccian pe acelaşi plan, trăiesc o viaţă extrem de sincronică, o formă, spre a spune astfel, de simbioză temporală. De aceea, oraşul ca simbol este dincolo de timpul real, ca şi dincolo de spaţiul real.

Roma în lumea clasică, Ierusalimul în literatura creştină, Parisul în cultura medievală simbolizează lectura însăşi a lumii, al cărei centru sunt desemnate. Şi, după cum lectura lumii al cărei simbol este oraşul se identifică unor valori pozitive sau negative, se vor formula astfel judecăţi pozitive sau negative despre oraş. Un atare dublu destin, de simbol al pozitivului şi al negativului, vizează fără îndoială Parisul medieval.

Se presupune că în evul mediu oraşul, cu ai săi *homines novi*, grupaţi în diverse *status*,[9] a pus în criză orice model ierarhic al culturii ecleziastice, ataşându-i adesea chiar prin crearea de noi condiţii sociale şi economice un antimodel transgresiv. Ei bine, Parisul, având un rol fundamental în secolele al XII-lea şi al XIII-lea în această transformare a societăţii şi a culturii, luarea lui de exemplu pentru un proces de geneză a oraşului ca loc mental pozitiv sau negativ, nicicând neutru, este de o pertinenţă excepţională.

Luând doar cu titlu informativ multe mărturii ale celor două puncte de vedere opuse, cărora li se atribuie toposul filoparizian şi celălalt antiparizian[10], ne limităm aici la o simplă schiţă a situaţiei: iată că, pe de o parte, intelectuali de excepţie celebrează oraşul cu entuziasm. În diferite scrieri şi, mai ales, într-o scrisoarea adresată prietenului Thomas Becket, viitoarea victimă a asasinatului din Catedrala de Canterbury, John de Salisbury prezintă vivacele şi intelectualul Paris ca pe un fel de oraş paradis, până la a se referi, în celebrarea sa, la toposul scării lui Iacob. Două motive atrag atenţia în mod particular în scrisoarea englezului John de Salisbury: *laetitia populi*, care face aluzie, spre a ne înţelege mai bine, la Parisul bachtinian, al negustorilor, al târgurilor, tavernelor, aici idealizat, şi disputele filosofice ale Parisului intelectual, un ansamblu ce permitea referinţa la scara lui Iacob, *cuius summitas coelum tangebat*; Parisul, deci, ca simbol al paradisului (*art. cit.*, 65). Şi Philippe de Harvengt, din ordinul intelectual Premonstratensi atât de libertin, consideră Parisul mai degrabă un Ierusalim decât un Babilon. Pe această cale se ajunge la transgresiva celebrare pariziană din *Carmina Burana*: *"Paradisius*

mundi Parisius, mundi rosa, balsamum orbis", nu neapărat ca pozitivitate a Parisului drept un fel de Ierusalim, ci, dimpotrivă, drept inimă a transgresivităţii, precum Babilonul:

Dulcia flumina
sunt Babylonis,
mollia semina
perditionis.

Pe de altă parte, adică pe celălalt versant al culturii, cel cu predilecţie monastic, se întăreşte toposul antiparizian: Parisul este Babilon, va spune San Bernard, întrucât există mai mulţi Dumnezei în pădurile sălbatice decât în cărţile ce se citesc la Paris. Şi, aidoma, la Pietro da Celle. Din mănăstiri pleacă atacul contra Parisului şi de la cei care n-au fost niciodată acolo, dar au luat pur şi simplu parte la procesul de identificare a oraşului cu un loc mental, regnul răului. Fără un atare proces de identificare ar fi inexplicabilă îndârjirea semantică şi formală împotriva oraşului.

La acest punct, discuţia ar cădea în abstract dacă nu s-ar ţine seama de conotaţiile sociale ale susţinătorilor celor două poziţii opuse. Printre cei mai îndârjiţi opozanţi, cum deja am spus, se află monasticii; printre susţinători, preoţi seculari, precum John de Salisbury, sau canonici obişnuiţi, ce sunt dedicaţi învăţăturii. *Quaestio* despre Paris nu e decât un aspect al unui surd conflict înlăuntrul structurii ecleziastice dintre forţe conservatoare şi altele inovatoare. În spatele diferitelor şi opuselor comentarii la locul mental parizian există două diferite şi opuse modele ale lumii; în ele se află adânca raţiune a celor două lecturi ale acelui strălucitor text care este oraşul Paris. Cu alte cuvinte, oraşul este un spaţiu geografic închis ce poate să se transforme în construcţie spaţială a conştiinţei, în loc mental, *locus deputatus* al conflictului dintre Dumnezeu şi demon, dintre bine şi rău. Astfel, orice deplasare a punctului de vedere etico-social al unui grup, al unui *status*, comportă schimbarea judecăţii despre această construcţie spaţială a conştiinţei care este oraşul. E limpede că trăsăturile caracteristice ale oraşului fiind opuse prin constituţie celor ale mănăstirii, oraşul nu va putea decât să fie condamnat *a priori* de către monaci ca atare, chiar dacă n-a fost vizitat, adică văzut cu ochii

trupului şi experimentat prin auz. De aici, faptul că, vorbind despre un oraş adevărat precum Parisul, Treviri, Pavia (trei oraşe foarte prezente, spre exemplu, în *Carmina Burana*), devine natural recursul la tipologia eticii spaţiale, la stereotipiile sale: scara lui Iacob, Ierusalim, Babel.

Locul mental aparţine prin constituţia sa, ca şi mitul, colectivului şi, de aceea, e tipic acelui loc mental care este oraşul. E sugestiv a studia situaţia Parisului în secolul al XIX-lea având ca ghid pe Roger Caillois din cartea sa *Le mythe et l'homme* şi, mai ales, din capitolul intitulat *Paris, mythe moderne.*[11] Se observă că operaţia mentală a colectivităţii dă seamă de tot, fără ca oraşul real să dea seamă nici în cea mai mică măsură de acest lucru. Caillois afirmă că despre Parisul modern se poate avea o reprezentare "assez puissante sur les imaginations pour que jamais en pratique ne soit posée la question de son exactitude" (*op. cit.*, p. 184). E vorba, deci, de o reprezentare înrudită cu cea mitică, promovată într-un anume sens la nivel mitului, de-a lungul cotidianităţii vieţii parizienilor. Acest loc mental modern pentru Caillois se întoarce în timp până în secolul al XIX-lea, ori mai exact în jurul anilor 1840. În acest moment abundă scriitorii care vorbesc, precum Ponson du Terail, despre Paris, asupra cărora Caillois oferă, la pag. 188, o respectabilă serie. Iată acum că Parisul real este aproape contrafăcut de Parisul fantasmă, de neatins, numai nocturn, care devine locul ideal pentru creaţia artistică întrucât scriitorii sau pictorii, cum a spus Baudelaire, sunt responsabilii acelei "traduction légendaire de la vie extérieure", de fapt formă de eliberare a spiritului.

Dintr-un alt punct de vedere, s-ar putea comenta divorţul dintre realitatea Parisului şi imaginarul colectiv ca semn normal al distanţei dintre lumea actualizată şi diversele lumi posibile. Aşa cum a scris recent Pavel, "transformarea unui eveniment cotidian în legendă face netede şi semnificative evenimentele şi fiinţele nu atât *contrapunându-le* unui model convenţional, cât inserându-le cu forţa unui atare model şi, astfel, transportându-le din nepăsarea realului în ambianţa memorabilă a mitului".[12] Se poate întâmpla atunci ca beneficiarii acestei reprezentări mitice să n-o perceapă ca pe o lume de invenţie şi atunci, încet-încet, "misterele Parisului" se convenţionalizează şi îşi pierd distanţa mitică.

Un alt oraş a cărui soartă dă mult de gândit asupra puterii de model mental ce poate asuma un atare subiect este Petersburg, oraş deopotrivă pozitiv şi negativ, potrivit cu punctele de vedere ale culturii ruse a epocilor lui Petru cel Mare şi a succesorilor săi. Poate e mai potrivit să pornim de la Moscova care, în epocile precedente creaţiei Petersburgului, era definită "a treia Romă", aşa cum au ilustrat la rândul lor Lotman şi Uspenski în articolul citat despre *Conceptul de «Moscova a treia Romă» în ideologia lui Petru I* (vezi nota 7). Autorii scriu: "Momentul trăit de Rusia la începutul secolului al XVIII-lea a fost perceput de ideologia epocii petrine ca punct de plecare al unei noi ere. Tot ceea ce avusese loc mai înainte era considerat inexistent, sau cel puţin nu eveniment cu greutate istorică, timp de ignoranţă şi haos. Rusia pre-petrină asuma conotaţii entropice, apărea lipsită de orice relaţie cu o Rusie ideală, de care se distingea, nu prin trăsăturile sale particulare, ci prin ceea ce îi lipsea din punctul de vedere al acestui ideal. Pe de altă parte, chiar în acest *aproche* nihilistic al trecutului exista garanţia unei continuităţi istorice". Ca şi când s-ar susţine că antichitatea devenea trecutul ideal, dar nu astfel şi trecutul apropiat; iată atunci că titlului de ţar, Petru I îl prefera pe acela de împărat, chiar dacă, etimologic, ţar derivă din "Caesar"; Lotman şi Uspenki comentează: "atunci când Petru ţarul rus devine împărat rus asta înseamnă nu atât lărgirea puterii sale, cât o nouă orientare culturală"(*art. cit.*, p. 482). Trecutului apropiat îi era opusă o Rusie ideală, pentru care era foarte posibil să se creeze locuri mentale în privinţa oraşului. Aşa cum Constantinopolul era considerat în tradiţie "cea de-a doua Romă",[13] în ideea Moscovei ca "a treia Romă" s-au contopit două aspiraţii, cea religioasă şi cea politică: nou oraş, sfânt, teocratic şi, în acelaşi timp, Romă imperială. În acest moment se naşte un adevărat balet de nume şi idei de oraşe: întâi de toate ideea de Moscovă ca a treia Romă se transformă în ideea de Moscovă ca nou Ierusalim, întrucât noul Ierusalim fusese profanat de necredincioşii saracini. Trimitem din nou la cei doi cercetători ruşi: "Dacă pentru un anumit timp biserica cea mai importantă pentru ruşi era Sfânta Sofia de la Constantinopol, după 1453 ei îi ia locul templul Reînvierii de la Ierusalim. Este interesant faptul că patriarhul Nicon construieşte aproape de Moscova un "nou Ierusalim" cu templul Reînvierii, înălţat ca imagine şi asemănare cu cea a oraşului Sfânt... Cele două imagini

simbolice ale Constantinopolului înțeles ca un nou Ierusalim, oraș sfânt, teocratic și, în același timp, ca o nouă Romă imperială, capitală statală a lumii, ambele încarnează conceptul de Moscovă ca nou Constantinopol sau ca a treia Romă. Această idee se ivește după cucerirea Constantinopolului de către turci (1453), eveniment ce coincide aproximativ cu definitiva încheiere a dominării tătare în Rusia (1480); aceste evenimente sunt înțelese în Rusia moscovită ca deplasare a centrului sanctității mondiale: în timp ce în Bizanț musulmanii triumfă asupra ortodocșilor, în Rusia se întâmplă contrariul"(*ibid.*, p. 484).

Atunci când Petru I a decis să construiască San Petersburgul a simțit că noul oraș, centru simbolic al Rusiei, nouă capitală, trebuia să fie emblema țării, expresia sa, dar, în același timp, era o anti-Moscovă, nu numai întrucât simboliza viitorul, dar și fiindcă era moștenitorul istoric al Novgorodului din mai multe motive, între care acela de a fi avut același sfânt patron, marele Aleksandr Nevski, apartenența San Petersburgului la dioceza Nevei. În perioada lui Petru I, noul oraș simbolizează în diferite feluri viitorul; unul este faptul că e construit în piatră în timp ce exista interzicerea absolută de a ridica edificii în piatră în restul Rusiei: Petru I, printr-o dispoziție în acest sens din 1714, a voit să creeze o contrapondere între Rusia de lemn și San Petersburgul de piatră. Noul oraș, construit în piatră, era orașul apostolului Petru (ca și Roma!) și al împăratului Petru I; stema orașului are o simbologie care se descifrează în lumina stemei Vaticanului (e mereu la mijloc Roma!): cheilor cu cruci, stema Vaticanului, le corespund ancorele cu cruci din stema Petersburgului; dispunerii ancorelor cu părțile de jos în sus îi corespunde cea a cheilor din stema papală, și ele răsucite și cu fernetele în sus. Să se adauge că ancorele sunt simbol de salvare și de credință, de unde înrudirea cu cheile. Ancorele simbolizează metonimic flota, deschiderea porților paradisului pământean, care va fi San Petersburgul, spre lume. Două lecturi mentale ale San Petersburgului erau posibile atunci: una pozitivă din partea discipolilor ideologiei lui Petru I, pentru care orașul ar fi fost din veșnicie simbol al unui îndepărtat viitor fericit; cealaltă, negativă, din aceea a adversarilor reformelor, pentru care viitorul era iluzoriu, iar San Petersburg ar fi pierit precum Constantinopolul, în timp ce adevărata Romă rămânea Moscova.

Dacă, dintr-un anumit punct de vedere, dubla lectură a Petersburgului o poate aminti pe cea medievală a Parisului (dintr-un unghi îl privesc progresiştii cu propensiuni inovatoare, din altul, conservatorii duşmani ai reformelor), totuşi a intervenit aici un nou factor, utopia, noţiunea de viitor cu sarcină utopică.

San Petersburgul se configurează ca un oraş ideal: nu mai suntem în faţa unei pure noţiuni abstracte de timp care intră în mitul Romei eterne, deşi cu un ideal de realizare viitoare care are în sine forţa, sarcina utopică şi care se referă la un viitor istoric al cărui model San Petersburgul trebuie să-l ofere, model, într-un anumit fel program. Cu alte cuvinte, puterea simbolizării oraşului poate produce o orientare a codurilor culturale în direcţia viitorului, a ceva care nu există, dar va exista. Aceasta este principala funcţie pe care simbolul oraşului ori, mai exact, al oraşului ca loc mental, îl are în epoca modernă. Dar mai înainte de a trece la exemple mai apropiate de noi în timp, merită o subliniere panoramica pe care scriitorul Iosif Brodski, în opera sa *Fuga din Bizanţ*, o oferă fenomenului în cultura rusă: spre exemplu, în anii Treizeci ai secolului trecut, criticul literar Bielinski definea San Petersburgul "oraş nou într-o ţară veche; deci e o nouă speranţă, minunatul viitor al acestei ţări". După Brodski, Petru I e deja cel care configurează acest oraş ca "viitor centru spiritual al noii Rusii". Această natură de loc mental era cea care îl deranja pe Dostoievski care, în *Amintirile unui subteran*, defineşte oraşul "locul cel mai abstract şi cel mai premeditat din lume".

S-ar cuveni acum să dedicăm un mic comentariu utopiei oraşului la ideologul Şerbatov: născut la Moscova în 1733 şi ducându-şi existenţa sub Ecaterina II, el reflectează despre timpul acesteia în dubla viziune a unui ideal politic favorabil nobilimii şi, în acelaşi timp, ca adversar al absolutismului ţarist. Există la acest scriitor, istoric şi romancier, o puternică nostalgie a trecutului şi, deopotrivă, o aspiraţie spre nou;[14] precum Diderot în *Mémoires pour Catherine II*, el e convins că o capitală trebuie să fie în centrul unui Stat şi nu la periferie. Deci, Moscova e destinată să fie asta din punct de vedere geografic, spaţial; totuşi modelul Capitalei se iveşte pentru el dintr-o fuziune a celor două oraşe, Moscova şi Petersburgul, spaţiul primei şi imaginea, arhitectura şi peisajul urbanistic ale celei de-a doua (*art. cit.*, p. 463). Tabloul e utopic, noul oraş va fi locul unde se vor găsi de-a valma

toate relele trecutului şi ale prezentului, se va naşte o societate perfectă. Iată cum îşi încheie Rossi Varese cercetarea sa: "Faptul de a fi transportat în locul geografic Moscova un model de oraş apropiat celui al Petersburgului este un semn al sentimentului contradictoriu pe care Şerbatov îl are faţă de Petru cel Mare, cu o poziţie deopotrivă de admiraţie şi de repulsie. Cu simplitatea sa insistentă, oraşul lui Şerbatov se contrapune pe de altă parte capitalei Ecaterinei a II-a. [..] actul de a gândi la utopie şi a fi ispitit de a o realiza, fie şi într-o scriere secretă şi destinată numai memoriei viitoare, a fost pentru el poate un ajutor în activitatea de istoric şi o formă de compensaţie morală pentru deziluziile sale de om politic".

Câteva exemple de oraşe ca loc mental utopic.

Primul se leagă de sugestiva reflecţie a lui Vittorini despre oraşele lumii. În publicaţia lunară "Politecnico" nr. 30, din iunie 1946, există un articol al lui Vittorini intitulat chiar *Oraşele lumii. New York*. Acolo se poate citi:

New York a însemnat pentru noi imaginea instinctivă a unui Babel dus victorios până la capăt, şi împlinit. Constructorii nu se vor îmbolnăvi de inimă rea, nu se vor diviza, pentru faptul de a vorbi limbaje diferite. Vor învăţa să se înţeleagă, albi cu negri, arabi cu evrei, turci şi armeni, sloveni şi italieni, boemi şi nemţi, englezi cu ruşi; vor învăţa să se înţeleagă şi vor trage turnul în sus, până la ultimul etaj. Şi îl vor acoperi spre a-l locui într-o bună zi la adăpost de fulgere şi de spaime.

Drept comentariu iconic al textului pe aceeaşi pagină, pagina 14 a revistei, este zugrăvit Turnul Babel ca tablou al lui Brueghel şi, dedesupt, un zgârâie-nori. Prin urmare, Vittorini a identificat în zgârâie-nori ideea realizabilă a unui Turn Babel dus până la capăt şi simbol al forjării umane în general; de unde, utopia comunicării între toate popoarele în noua metropolă, care este exact opusul acelei *confusio linguarum* din mitul biblic al Turnului Babel. Utopia vittoriniană a metropolei Americii ne duce cu gândul la acea maximă a lui Goethe (în *Maxime şi reflecţii*, II, 1.222): "Ipotezele sunt schele ce se înalţă înaintea edificiului şi care se aruncă când edificiul este

desăvârşit. Sunt indispensabile zidarului, numai că acesta nu trebuie să schimbe schela cu edificiul".

Să ne oprim o clipă asupra oraşului ca loc mental utopic. În acest caz, orientarea codurilor culturale nu este spre trecut, cum deja s-a spus, ci spre viitor: vrem să ne eliberăm de istorie şi să programăm ceva ce poate apărea artificial, situat într-un loc nou şi construit cu noi reguli. Oraşul utopic este lipsit de istorie. Am spus că ne oprim la epoca modernă, totuşi nu se poate să nu amintim existenţa unei întregi tradiţii a oraşului utopic, al cărui moment obligatoriu de tranziţie este Cetatea Soarelui a lui Tommasso Campanella, la care revine polemic Scapigliatura*. Unele date ne uimesc la Campanella întrucât sunt constante ale oraşului utopic: în primul rând, descentrarea sa; ea se situează în regiuni îndepărtate, nu prea uşor accesibile, izolate; Cetatea Soarelui se află în mitica insulă Taprobana, loc geografic foarte îndepărtat, la care acostează "Genovezul", corăbierul Cristofor Columb. În al doilea rând, oraşul este raţional construit şi guvernat după legi străine civilizaţiei istoriei şi care duc la egalitate, la sănătate fizică şi morală, la autoreglare. Este, deci, un dublu loc mental, fiindcă este în afara istoriei şi fiindcă se identifică cu un ideal al trăirii în societate. Spre sfârşitul operei, Campanella leagă de-a dreptul ceea ce pentru el este realitatea oraşului ideal de realitatea fizică a mişcărilor astrale; într-adevăr, scrie el: "intrând absida lui Saturn în Capricorn şi a lui Mercur în Săgetător, şi a lui Marte în Fecioară şi conjuncţiile mari întorcându-se la triplicitate mai înainte apariţiei stelei noi în Casiopea, va fi o mare monarhie nouă şi reformă de legi şi arte şi profeţi şi reînnoire"[15].

Şi în epoca modernă oraşul ideal este conceput ca descentrat; din acest tip de spaţialitate s-a născut acea capitală care este Brasilia. De un interes aparte a fost discursul pe care, în 1987, preşedintele de atunci al Argentinei, Alfonsín, l-a făcut la televiziunea italiană cu ocazia unui documentar dedicat chiar Argentinei: el a vorbit de noua capitală ca de un simbol al unei noi Argentine într-un tărâm precum Patagonia, care e atât de bogat în minerale şi în petrol, dar este încă

---

*Este vorba de mişcarea literară cu acelaşi nume, constituită în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, la Milano, de intelectuali care cultivau boema şi libertatea de exprimare, rămasă totuşi fără ecou estetic notabil în literatura italiană (n.tr.).

"pur", adică apt să consimtă o reînnoire radicală în unele coduri culturale. Suntem încă o dată dinaintea unei simbioze a orașului ca loc mental și loc al utopiei.

Mai sugestiv din punct de vedere istoric este cazul Brasiliei, pe care constructorii l-au legat – cum arată semne publice, între care un mare mozaic – de un faimos vis al lui don Bosco al cărei conținut s-a prelungit într-o scrisoare a lui don Bosco către don Costamagna. Visul, care coboară până în noaptea de 30 august 1883, a fost povestit de don Bosco în ședința Capitoliului General din 4 septembrie. Azi text și informații despre textul visului pot fi citite fie în volumele al XVI-lea și al XVII-lea ale lui Eugenio Ceria, *Memorii biografice ale lui San Giovanni Bosco* (1883), [16] fie în cartea lui Eugenio Pilla, *Visurile lui don Bosco spre apusul vieții sale*[17]. Faptul în sine e curios și ne duce cu gândul la un univers în care locul mental se înrădăcinează în inconștient, în imaginar, în profetic, în Dumnezeu știe ce. Pe scurt, don Bosco visează niște locuri și niște numere, de la paralela 10° latitudine nord la 55° latitudine sud în America Latină: înăuntru acestui vast teritoriu visat privirea sa se oprește în special asupra unei zone de mare viitor, situată între paralela 15° și 20°, adică zona unde mai târziu s-ar fi ivit Brasilia. Prezența salesianilor în Brazilia a fost cea care a apărat visul și a orientat opțiunile spre acea arie? Poate: ceea ce e sigur este că don Bosco nu știa care dintre numerele visate de el ar fi avut corespondență în paralelele zonei și nici cel puțin nu cunoștea zona. Episodul conferă ceva magic idealului utopic al unui oraș, o aură magică deloc de aruncat. Mai mult n-am ști să spunem.

Studiul locurilor mentale este o funcție importantă a istoricului culturii făcându-l să recunoască în desfășurarea Istoriei unele motivații psihologico-culturale care altminteri ar putea să scape lăsând în urmă o mare pagubă: locurile mentale nu oferă de fapt un adevăr, ci o fantasmă a adevărului, un dublu ireal al său.

Există desigur și puncte de vedere individuale și nu numai colective, de care trebuie ținând seama spre a analiza un loc mental. Procese individuale și procese colective nu reprezintă doar o antiteză în cultură; ele există într-un raport dinamic de reciprocitate care e valabil pentru locurile mentale. Acestea din urmă, ca produse

individuale, sunt valabile ca un text inserat într-un alt text mai amplu din care a asumat structura, de unde faptul că natura scenică a locurilor mentale este mereu opozițională.

Rămânând în ambianța obiectului oraș, s-ar putea cita luări de poziție ale lui Walter Benjamin în *Städtebilder*, tradusă la Einaudi în 1971 cu titlul *Imagini de orașe*[18], ale lui Joseph Roth în *Orașele albe* (Adelphi, 1986) sau de-a dreptul ale faimosului Bonvesin de la Riva în *De Magnalibus Mediolani* (*Minunile Milanului*, Bompiani, 1992 (ed. a 4-a). În aceste cazuri, este de preferat a observa la textele foarte recente metalimbajul cu care se realizează descrierea orașului în raport cu modelul cultural al epocii noastre. În realitate, dacă intelectualii medievali depindeau, în descrierea Parisului, de metalimbajul geografiei ideologice medievale, motiv pentru care John de Salisbury trimitea, pentru Paris, la scara lui Iacob, iar monacii la cele două opoziții *înalt / jos; înăuntru / afară; imobil / mobil; ordonat / dezordonat*, în care prima este lanțul Binelui, iar cea de-a doua al Răului, astăzi sunt interesante pertinentele puncte de vedere și, deci, locurile mentale ce se creează în privința unui oraș ca Trieste din partea diferiților scriitori triestini, descriși de Ernestina Pellegrini într-o lucrare semnificativă chiar prin titlu: *Orașele interioare la scriitori triestini de ieri și de azi.*[19] Autoarea pleacă de la *Zibaldone* al lui Leopardi, care individualizează înăuntrul realității obiecte care "sunt într-un anumit fel duble, după cum sunt văzute cu ochii trupului sau cu cei ai minții, ai imaginației". Spre a se opri, apoi, la Piero Camporesi, *Frumoasele contrade. Naștere a peisajului*, și a pune în evidență elementele constitutive ale dublurilor realității datorate unui spațiu mental, literar, imaginativ și poate de-a dreptul virtual. Tipic e faptul că și în crearea acestor dubluri se prezintă un procedeu antinomic, conflictual ca în locurile mentale mai sus examinate. Există adică aspecte vizuale sau culturale sau imaginative ale individului, unde se creează datul constant al unei opoziții dintre obiectul real, aparținător unei lumi din care se doreștecy orice chip să se iasă, și obiectul imaginar.

Pellegrini discută despre vizionarismul literar triestin la opt autori și, chiar dacă nu-și pune problema teoretică a locurilor mentale, pare, în felul ei, s-o atingă în examinarea atentă a diverselor optici ale artiștilor aleși. Orașul Trieste devine, astfel, un peisaj al minții cu

perspective simbolice sau schițe metaforice. Spre exemplu, cu cele două capitole *Triestul lui Silvio Benco. Imperiul imobilității* și *Saba și Trieste: imagini de oraș și complex matern*, autoarea a compus, pentru a folosi o imagine a sa, "un diptic din care o față ar fi calc negativ al celeilalte". Procesul antinomic, tipic locului mental, se realizează aici cu contribuția a doi scriitori din care unul vede un Trieste imobil, steril, sticlos, oraș muzeu, celălalt un Trieste foarte mobil, popular, rodnic de viață.

La Bobi Bazlen, orașul devine metaforă a unui mit al originilor, este o Vienă de buzunar, un al său "optim scrin armonios". Și, la sfârșit, Bazlen constituie un oraș "care se hrănește și se distruge din antinomii sfâșietoare". Aici, antinomia locului mental devine cu puțină răutate natura orașului real.

Să semnalăm o pertinentă discuție a lui Alessandro Scarsella, *Propuneri pentru o topică a mitului Veneției*[20], unde asistăm la a un proces de a lua act în curgerea secolelor, pe de o parte, de componenta misterios-fantastică (și relativ simbol al morții prin apă), pe de altă parte, de o viziune a orașului bazată pe cei doi topi opozanți, valorizarea estetizantă și toposul canalelor mirositoare, al erasmianei "rele găzduiri".

Dar și la orașele de provincie ne întâmpină un mic salt antropologico-literar cu miturile lor și cu locurile lor mentale. Ni se oferă un singur exemplu de acest fel: *Scriitori și orașe. Imaginea Novarei în viziunile literare a șase scriitori din ultimul secol*, în îngrijirea lui Roberto Cicala, cu un studiu introductiv de Giorgio Bàrberi Squarotti[21]. Volum care pătrunde într-o serie de *Locuri ale cuvintelor*, care firește nu sunt totdeauna locuri mentale, dar pot să fie.

Ne place să încheiem cu urbanistica din *Orașele invizibile* al lui Italo Calvino, fără a uita însă studiul său *Veneția, arhetip și utopie a cetății acvatice*[22]. Foarte vastă bibliografia despre *Orașele invizibile*,[23] care nu sunt numai sugestive locuri mentale, ci fantasme ale percepției și ale transfigurării poetice, așadar și sublime metafore cu care lumea se organizează pe sine însăși; alt gen de loc mental.

Note

[1] J. Brodski, *Fuga da Bisanzio*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 51-52

[2] Acest termen se naşte dintr-o nouă elaborare tematică a celor două precedente articole ale mele: *Parisul în Evul Mediu ca loc mental*, în M. Corti, *Storia della lingua e storia dei testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 33-44; id., *La città come luogo mentale*, in "Strumenti critici, VIII, 1993, p. 1-18.

[3] J. M. Lotman, *La semiosfera, Venezia*, Marsilio, 1985, pp. 225-243.

[4] Sant'Agostino, *De civitate Dei*, ed. Kalb, Leipzig, Teubner, 1929, I-II, In I, pp. 461-511.

[5] *Vie de Plotin*, în Plotin, *Ennéades*, I, texte établi et traduit par E. Bréhier, Paris, "Les Belles Lettres", 1924: se citează din partea a 12-a a cărţii *Vie* la p. 4.

[6] G. Della Valle, *Platonopolis, data ubicazione e finalità della città progettata da Plotino*, în "Rend. R. Accademia d'archelogia, letteratura e belle arti ", 19, 1939, PP. 235-163.

[7] J. M. Lotman - B. A. Uspenski, *Il concetto di «Mosca terza Roma» nell'ideologia di Pietro I*, în "Europa Orientalis", 5, 1986, pp. 481-494, la pp. 486, 491.

[8] P. Prini, *Plotino e la fondazione dell'umanesimo interiore*, Milano, Vita e Pensiero, 1992, mai ales la p. 25.

[9] M. Corti, *Modelli e antimodelli nella cultura medievale*, în "Strumenti critici", 35, 1978, pp. 3-30; *Models an Antimodels in Medieval Culture*, în "New Literary History", X, 1979, pp. 339-366.

[10] M. Corti, *Parigi nel medioevo come luogo mentale*, în *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenzo Maranini*, Foggia, Schena, 1983, pp. 63-72; retipărită în 1989 (vezi nota 2).

[11] R. Caillois, *Paris, mythe moderne*, în id., *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, pp. 180-222.

[12] Th. G. Pavel, *Mondi de invenzione*, Torino, Einaudi, 1992, p. 117.

[13] G. Dagron, *Constantinopoli. Nascita di una capitale* (330-451), Torino, Einaudi, 1991; şi recenzia pe tema celei de-a "doua Romă" în P. Cesarettti, *Città capitale*, în "il Giornale", 15 decembrie 1991.

[14] M. Rossi Varese, *L'idea di città tra utopia e storia in Michail Scerbatov*, în "Europa orientalis", 5, 1986, pp. 459-476 (mulţumesc lui P. Marchesani pentru a-mi fi procurat textul).

[15] T. Campanella, *La città del sole*, în id., *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, p. 1114.

[16] Torino, *SEI*, mai ales vol. XVI, cap. XIII, pp. 384-395.

[17] Siena, Cantagallo, 1961, p. 430-437. Se citează câteva rânduri din opera lui E. Pilla, semnalând cititorului că în visul lui don Bosco el vede numerele 20 şi 25 însemnate pe o coardă, de aceea nu poate şti dacă e vorba de numere indicatoare ale gradelor de latitudine ale Brasiliei.

" Despre Brazilia, don Bosco n-a vorbit de fapt, dar cum făcea aluzie la o zonă între 15° şi 20°, unde în prezent se află capitala Braziliei, este de presupus ca Sfântul să fi văzut atunci ceea ce noi începem să vedem azi [...] Brazilia s-a născut sub steaua şi protecţia Sfântului. Când, după un lung studiu, s-a stabilit amplasarea în Statul de Goiás, inginerii au examinat profeţia gloriosului Clarvăzător şi s-au convins că el acolo trimitea în viziunea sa profetică, acolo unde indicau gradele de latitudine 15 şi 20 şi unde ar fi curs lapte şi miere, aproape de un grandios lac. Brasilia se găseşte cu precizie între 15° şi 20° de latitudine, lacul a fost artificial creat, iar regiunea, pentru fertilitatea terenului, promitea să devină o grădină. Mine şi petrol se descoperă puţin peste tot astfel încât această nou capitală pare destinată să devină unul din centrele cele mai bogate ale Braziliei. Inginerul Pinheiro, directorul şef al lucrărilor, a voit ca profeţia Clarvăzătorului să fie reprodusă în biroul său: în plus, el a construit lăcaşul Sfântului ca mascotă a lucrărilor. Lui D. Bosco s-a voit să i se dedice una dintre principalele străzi ale Brasiliei şi un întreg cartier" (pp. 436-437).

[18] M. Corti, *La città come luogo mentale*, cit., la pp. 14-18.

[19] Bergamo, Moretti şi Vitali, 1995.

[20] În "Ateneo Veneto", CLXXIV, 1987, pp. 161-176.

[21] Novara, Interlinea Ediz., 1993.

[22] În "Merian", 9, XXVII, 1974 şi acum în I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Mondadori, 1995, II, pp. 2688-2692.

[23] A se vedea *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, II, pp. 1359-1365, III, pp. 1537-1538.

4
LUMI POSIBILE

A folosi expresia "lumi posibile" în universul invenţiei înseamnă, în primul rând, a substitui unui model creat pe o lume unică un model cu mai multe lumi, nu actualizate, ci posibile. Problema este interdisciplinară, priveşte fie logica formală şi filosofia contemporană, fie semantica literară. Continuă să surprindă faptul că cercetătorii europeni şi americani ai problemei coexistenţei dintre o lume actualizată, adică reală, cu atâtea eventuale lumi posibile, dintr-un anume punct de vedere istoric, se reîntorc la speculaţia din secolele al şaisprezecelea-şaptesprezecelea, prin urmare la Leibniz, în a cărui metafizică se găseşte loc pentru lumile posibile, văzute totuşi ca lumi imaginare descoperite de către imaginaţie şi necreate, adică drept reprezentări nu încă actualizate, ci de gândit metafizic.

Surpriza acestei reveniri la Leibniz e datorată prezenţei vii în logica medievală, mai ales în grupul logicienilor modişti, a unei discuţii asupra acestei teme. Modiştii pleacă de la aceeaşi logică a modalităţii lui Aristotel de la care vor pleca filosofi şi logicieni contemporani cu noi, de la Rudolf Carnap la Saul Kripke şi la Jaakko Hintikka. O problemă comună este aceea a unei semantici modale şi a noţiunilor de adevăr şi falsitate în lumile posibile. Iată cum genialul logician modist Boetius din Dacia avansează, în secolul al XIII-lea, sugestive propuneri despre conceptul de adevăr şi de minciună sau invenţie. În tratatul despre *Moduri semnificande* şi în *Topica*[1], Boetius pleacă de la distincţia, ce va fi dezvoltată în teoriile moderne de logică modală, dintre lumea actualizată sau reală şi lumile posibile, pentru a deduce din asta, pe baza unui lung raţionament, la care facem trimitere, cum noţiunea de adevăr, cu toată greutatea sa logică, etică, socio-culturală, religioasă, e valabilă numai pentru lumea actualizată. El susţine că pe logician, ca şi pe dialectician, nu-l poate interesa faptul că e vorba de lumi posibile în termeni de adevăr: *Ipsa veritas ortum habet ex ipsis naturis rerum, quas dialecticus secundum quod dialecticus non considerat* (*Topica*, 8, 143-147); adevărul se naşte numai în lumea *res*-urilor. Faptul că Socrate ar fi descris ca *albus* sau *niger*, continuă Boetius, nu este un lucru care să-l intereseze pe logicianul modist; el stă o clipă pe gânduri şi se opreşte numai în faţa

acelei *incompossibilitas rerum qae per terminos significatur*. Cu alte cuvinte, se opreşte numai dacă într-un text Socrate se află *albus* sau *niger* în acelaşi timp, adică în faţa acelei *incompossibilia*. Aici intră în discuţie conceptul de coerenţă logică mai mult decât cel de adevăr: *qae sunt incompossibilia, non sunt simul in codem.*

În *Modurile semnificande* (141, 4) citim că *unum individuum non potest contineri sub diversis speciebus*, fireşte în lumea *res*, în timp ce imaginile fanteziei se pot naşte una din alta printr-o partenogeneză străină experienţei noastre şi logicii realului. Mitul lui Proteu semnifică poate tocmai aceasta, necontenita capacitate a imaginilor de a se transforma una în alta, dincolo de logica realului. Ici-colo pare că Boetius îşi pune, fără a tenta vreo soluţie, chestiunea dacă există o logică a imaginarului. Devine pertinent atunci să inserăm gândirea sa şi pe cea a altor modişti în descrierea procesului istoric de apropiere de conceptul de lume posibilă.[2]

Pe măsură ce logica formală şi filosofia modernă înaintează, se trece la conceperea, într-un mod nou, a unei semantici a lumilor posibile, dezvoltată în cadrul şi în procesele unei logici formale (Jaako Hintikka, David Lewis, David Kaplan şi alţii). Lumile posibile nu mai sunt considerate ca *descoperiri* în maniera leibniziană, ci concepute şi stipulate, spre a spune astfel, în formele lor, de către mintea umană în jurul lumii actualizate şi urmându-i propria logică, astfel încât se deduce din asta că lumile posibile s-ar folosi de o logica preexistentă creării lor.

Tocmai în acest moment calea cercetării se bifurcă: pe de o parte, în direcţia logicienilor, care pleacă de la mecanisme ale unei logici formale preexistente şi de la o noţiune fundamentală a coerenţei necesare întemeierii de lumi posibile.[3] Pe de altă parte, cercetarea continuă în direcţia teoreticienilor unei semantici literare a lumilor posibile, a unei logici a imaginaţiei artistice care sfărâmă lanţurile logicii modale preexistente în favoarea logicelor *libere*. Cercetătorul cel mai angajat în această a doua direcţie este astăzi Lubomir Dolezêl, cel care a continuat, totuşi, mulţi ani, dialogul cu logicienii despre macrostructurile textului narativ.[4]

Un exemplu tipic al primei direcţii a logicienilor la care ne-am referit mai sus poate fi definiţia unui reuşit text literar oferită de logicianul Hintikka şi construită pe bază de reguli de coerenţă:

[...]we might call a "complete novel" a set of sentences in same given language which is consistent but which cannot be enlarged without marking it inconsistent. A possible word is in effect what such a complete novel describes.[5]

Teoreticienii "ficţionalităţii" şi, deci, ai invenţiei sau *fiction* luată în raport cu lumile posibile tind azi să considere atari lumi ficţionale, construite de artist, de acelaşi grad şi putere de acţiune cu cea a lumii reale sau actualizate, fapt care consimte să

libérer la théorie littéraire de la notion stérile que les textes de fiction n'on pas de référence, ainsi que du concept gênant de l'auto-référence.[6]

Potrivit unei asemenea abordări orice roman sau povestire îşi construieşte de la sine ceea ce este terenul său de referinţă, aşa cum trebuie să facă orice sistem de semne (după cum ne învaţă semiotica!), îşi creează propria lume de relaţii inventive, adică de referinţe, cu o logică "liberă", care nu e mimetică faţă de lumea reală.[7] A spune liberă înseamnă a spune mult mai bogată, dată fiind cantitatea şi varietatea lumilor posibile.

Rămâne, totuşi, destul de complex raportul cu această lume reală, actualizată, cu mult mai mult decât a fost cu teoria *mimesis*-ului, dat fiind că lumile posibile au o forţă activă asupra artistului şi îşi impun condiţiile lor înăuntrul operei de artă.

Existenţa operei de artă ne ridică o mare problemă: cum oare personaje şi teme imaginare, ceea ce nu există în realitate, beneficiind de nişte căi de comunicare perfectă la suprafaţa operei, întemeiază pentru noi o nouă cunoaştere, o înţelepciune iluminantă tocmai în raport cu realitatea? Mai simplu spus: se întâmplă ca teofaniile imaginarului, adică personaje care în lumea reală nu există, fie că se cheamă don Quijote sau Faust, să întemeieze pentru noi această înţelepciune care priveşte prezenţa noastră în lumea reală, în care trăim noi, iar nu ele. Prin urmare, există o lume posibilă care valorează mai mult decât cea reală, care îi transgresează hotarele? Fireşte, răspunsul este şi da şi nu: don Quijote lărgeşte cunoaşterea noastră

despre lume, dar nu-l putem interoga pe inspectorul Maigret pentru a descoperi pe hoţul bunurilor noastre.

Cercetătorii din domeniul semanticii narative n-au explicat încă mai profund pe plan teoretic fenomenul pentru care devine posibil să tragem concluzia că şi universul artistic este, precum cel ştiinţific, întemeietor al unei cunoaşteri, revelează ceva ce în lumea reală devine nou. Ne apropiem de problemă dacă luăm în consideraţie faptul că în orice act inventiv respectabil şi, mai ales, în aşa-zisele capodopere, lumile posibile sau ficţionale trăiesc în cadrul unei construcţii artistice ce corespunde, cu toate consecinţele sale, unui proces de căutare şi de descoperire, extinsă şi la real. Textul artistic are adică o virtualitate a sa constructivă care se revelează în faptul că scriitorul ne dă, odată ce noi suntem transferaţi într-o lume posibilă coerentă, noile raporturi individualizate de el între lucrurile lumii reale, adică modelul lumii pe care opera îl va comunica. Prin aceste noi raporturi se naşte un obiect artistic sau hipersemn, care este străin pentru cititor, întrucât îi violentează gramatica viziunii sale despre lume.

Se iveşte astfel caracterul pentru noi "necesar" şi se pierde acela fictiv al reprezentărilor imaginare. La acest punct, ele pot întemeia o cunoaştere. Discursul e valabil pentru întreaga arie a invenţiei, adică pentru micile creaţii cu micile lor doze de adevăr ca şi pentru cele mari. Încă Erasmus din Rotterdam susţinea asta atunci când, împotriva aroganţei cunoaşterii ştiinţifice, afirma că, fără contribuţia imaginaţiei, omul nu ar ajunge nici să se nască. Există căi ale providenţei prin care mulţi oameni muritori se transformă în cineva care este durabil, să-l luăm de exemplu pe Faust, dinaintea căruia zişii muritori par nişte evidente còpii urâte.

Câteva dintre cele mai bune exemple ale descrierii unei lucrări a unui artist ce se înfruntă cu lumile posibile există, chiar dacă rămâne mult de făcut pentru a decela cu minuţie procesele constructive artistice în semantica lumilor posibile. Ne gândim la splendidul studiu, tot al lui Dolezêl, *La construction de mondes fictionnels à la Kafka*.[8] Aici, teoreticianul individualizează o operaţie de bază în proza lui Kafka, transformarea structurii binare a lumii mitologice, realizată dintr-un domeniu natural şi dintr-un alt domeniu, supranatural, într-o structură unică, într-un singur domeniu, în care cele două trăiesc în simbioză. Există la Kafka o singură lume ficţională hibridă şi, astfel,

"bizară" în care se suprapun evenimente şi experienţe ale celor două lumi antinomice, naturală şi supranaturală, pe un fundal de actualitate:

Les object fictionnels sont produits par des combinaisons inhabituelles et originales de constituants quasi actuels (ivi, p. 91).

Imaginaţia lui Kafka apare astfel influenţată de un proces predilect de hibridare. Acest studiu insistă deci asupra unei violenţe a lumilor posibile asupra logicii realului şi asupra motivaţiilor unei atari opţiuni în povestirile lui Kafka.

Să chemăm în ajutor un exemplu al nostru de răsturnare a logicii standard a lumii reale, care se dovedeşte destul de zgomotos şi semnificativ, fiindcă autorul său este un matematician, Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* ("Alice în ţara minunilor"). Cum tuturor le este ştiut, în acest text aventurile se dezvoltă într-o continuă răsturnare a regulilor spaţiale, temporale şi modale proprii lumii reale sau actualizate. Protagonista trece din starea de mare în cea mică, din ieri în azi, cu o oarecare răsturnare suplimentară, de la activ la pasiv, ca şi prin toate formele de cauză şi efect (a fi pedepsită înainte de a fi dovedită ca vinovată, a striga mai înainte să se înţepe etc.)[9].

La acest clasic al literaturii *non-sense*-ului, ceea ce uimeşte mai mult nu este absenţa simţurilor sale, ci opoziţia lor "organizată" faţă de lumea reală. Cu alte cuvinte, lumile posibile, adică imaginarul, sunt supuse unei absolute organizări structurale de suprafeţe, unei coerenţe iterative anume construite. Rezultă drept consecinţă că până şi universul *non-sense*-ului nu este întâmplător, ci se supune unei proprii logici, diferită şi speculară faţă de logica realităţii. Dar aici e ceva mai mult: prin această "cealaltă" logică, care nu postulează, dimpotrivă răstoarnă principiul cauzalităţii, şi prin personajul Alice, care experimentează această lume răsturnată, Carroll îşi construieşte critica sa filosofică la adresa cunoaşterii. Acelaşi autor, matematicianul Carroll, este cel ce se foloseşte de un personaj imaginar cu scopul de a construi o cunoaştere, o cunoştinţă contestatară în privinţa lumii reale. Paradoxurile, încarnate în întâmplările lui Alice şi mai ales în limbajul textual, pun în criză bunul simţ sau simţul comun ca soluţie unică, aşadar liniştitoare, şi ca atribuire de sens cu identităţi fixe. Trebuie conchis că, prin punerea în scenă tematică şi lingvistică, Carroll a

operat acea construcţie raţională care îl supăra atâta pe Artaud şi care leagă profund schizofrenia şi poezia. Spre a încheia, Alice reprezintă, în biblioteca imaginarului, un personaj oglindă, dar oglindă întoarsă, *in quo facies videtur inversa*, spre a o spune cu Alain de Lille.

Un alt exemplu de cum operaţia unui scriitor asupra personajelor sale dintr-o lume posibilă le face edificatoare în lectura lumii reale este oferit de Stefano Agosti în volumul *Tehnici ale reprezentării verbale la Flaubert.*[10] În paragraful *Modul de a fi al personajelor* (ivi, pp. 75-77) cercetătorul remarcă structura actorială a "figurii seducţiei" la Madame Bovary, argumentând faptul că, în relaţia cu Léon, suprapunerea figurii protagonistei peste cea a partenerului precedent, Rodolphe, o face să-i asume limbajul. Suprapunere, deci, ca substituire de personaj la nivel semantic şi formal, iterativitate a personajului pusă să comunice un mesaj nou, noi semne în redarea figurii seducţiei.

În teoria textuală este limpede că lumile posibile ale *fiction* solicită o utilizare pe care o avem doar prin activitatea creatoare şi compoziţională a artistului, a cărei natură este estetică. De aceea, trebuie foarte bine disociate de lumile posibile tratate de logică şi de filosofie, care sunt relativ independente de forma de expresie şi de procedeele stilistice ale textului care le descrie. Pentru un studiu de lucru selectiv pe care artistul îl execută în faza avantextuală a se vedea aici Termenul nr. 1, *Avantext*. Se înţelege atunci ceva din viaţa unei logici a imaginaţiei, care procedează gradat, care se realizează prin substituiri, alegeri şi renunţări tematice, variantism al conţinuturilor.

Ne limităm să încheiem că personaje şi obiecte ale lumilor posibile sau ficţionale pe de o parte schimbă continuu proprietăţi, pe de alta sunt precum firmele care rămân valabile chiar şi atunci când cel care le-a agăţat este demult trecut în registrul stării civile la "decedaţi". În aceasta stă viaţa lor. Noi murim, Colosseumul se prăbuşeşte, dar Didona şi Hamlet, personaje de *fiction*, continuă să trăiască şi ne dau nouă iluzia unei eternităţi a universului imaginar.

Note

---

[1] Boethii Daci, *Modi significandi*, în *Corpus Philosophorum Danicorum* (CPhD), Hauniae, 1969, IV, 1-2, în îngrijirea lui J. Pinborg, H. Roos, S. Skovgaard Jensen; id., *Topica, Opuscula (De aeternitate mundi, De summo bono, De somniis*), în CPhD VI, 1976, în îngrijirea lui N. J. Green-Pedersen şi J. Pinborg. De importanţă deosebită pentru logica medievală, AA. VV., *L'insegnamento della logica a Bologna nel XIV secolo*, în îngrijirea lui D. Buzzetti, M. Ferrari, A. Tabarroni, Bologna, Istituto per la Storia dell'Università, 1992.

[2] De Leibniz se leagă Bodmer şi Breitinger din Zürig în studiul lor consacrat lumilor ficţionale din secolul al XVIII-lea, aşa cum evidenţiază L. Dolezêl, în *Occidental Poetics*, trad. it. *Poetica occidentale*, Torino, Einaudi, 1990. Reflectând asupra coeziunii lucrurilor în lumea actualizată ce nu se configurează ca necesară, ci schimbătoare în alte forme de coeziune, Breitinger le consideră pe aceste din urmă ca aparţinând "lumilor posibile, cu mai mari ori mai mici perfecţiuni". Un astfel de proces este tipic naturii şi, drept urmare, creatorul unei opere artistice este asemuit naturii în modurile sale de a proceda (*ivi.*, pp. 57-58).

[3] S. A. Kripke, *Naming and Necessity*, în AA. VV., *Semantics of Natural Language*, Dordrecht, Reidel, 1972, pp. 253-335; J. Hintikka, *On the Logic of Perception*, în id. *Models for Modalities*, Dordrecht, Reidel, 1969.

[4] L. Dolezêl, *Narrative Semantics*, "A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature", 1, 1976, p. 129-151.

[5] Vezi Hintikka, la nota 3.

[6] L. Dolezêl, *Pour une typologie des mondes fictionnels*, în AA. VV., *Exigences et Perspectives de la sémiotique*, "Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas", în îngrijirea lui Herman Parret şi, pentru redactarea engleză, a lui Hans George Ruprecht, I-II, J. Benjamins Publishing Company, 1985, I, pp. 7-23. De acord cu privire la caracterul steril al noţiunii de absenţă referenţială este şi T. G. Pavel, *Fictional Words* (1986), trad. it. *Mondi de invenzione*, Torino, Einaudi, 1992, la pp. 204-205: "[...]cadrele referenţiale instituite de *fiction* literară nu funcţionează în mod necesar în virtutea structurii ontologice atribuite lumii reale şi ontologiile acelei *fiction* posedă raporturi complexe şi conflictuale cu ontologiile reale". Totuşi, Pavel pune un prag de nedepăşit în *fiction*, datorat unei concepţii a cercetătorului care e mai mult istorică

decât estetică; după Pavel, "economia imaginarului" este corelată de un sistem de expectative sociale, de care libertatea artistului e condiționată. Mult mai deschis și mai constructiv este studiul lui Dolezêl în privința creației artistice.

[7] L. Dolezêl, *Mimesis and Possible Worlds*, "Poetics Today", 9, 1988, pp. 475-496. Critica doctrinei *mimesis*-ului este amplu expusă în L. Dolezêl.

[8] "Littérature", 57, 1985, pp. 80-92, mai ales în paragraful 2, *Le monde hybride de Kafka*: temă reluată de C. Segre, *Mondes possibles et mondes prophétiques dans les romans de Kafka*, "Bulletin de la Classe des Lettres, des Sciences Morales et Politiques de l'Académie Royale de Belgique", VI, 1995, pp. 115-127.

[9] Vezi Termenul nr. 6, *Personaje ale imaginarului și ale fantasticului*.

[10] Milano, Il Saggiatore, "Cultura 1", 1991.

5
ORALITATE / SCRIITURĂ
Trei momente istorice diferite

Fenomenul, în sine nemărginit, al oralității se cuvine orientat în trei culturi îndepărtate în timp și în natură: greacă arhaică, medievală latino-creștină, modernă și contemporană. Elementele generale, comune oricărei manifestări orale, efemeră ori nu, pragmatică ori nu, apar drept domeniu al iscusinței specifice a lingvistului, care știe că, dacă vorbește de oralitate, nu trebuie să vorbească despre altceva mai înainte de organizarea nivelurilor formale ale enunțului. Dacă invariantelor sau elementelor gramaticale foarte generale sau comune de orice tip de oralitate li se alătură variantele culturale (text în cultura pre-alfabetică, în cele alfabetice de o natură diversă, text oral poetic sau prozastic etc.), atunci capătă importanță o tipologie a oralității strâns legată de o tipologie a culturii, unde converg reflecțiile istoricului de tradiții populare și nu ale semiologului. Se clarifică într-un atare caz însuși fenomenul oralității înăuntrul unui specific model cultural.

Vom trece repede prin momentul culturii pre-alfabetice spre a nu ne repeta în ce privește lucrările foarte cunoscute ale specialiștilor, de la Eric A. Havelock la Bruno Gentili și la alții.[1]

Complexă și edificatoare la nivel teoretic se dovedește cultura greacă: foarte vastei bibliografii existente despre raporturile oralitate / scriitură din lumea greacă i se poate adăuga splendidul volum *Oralitate. Cultură, literatură, discurs*,[2] unde cea mai mare parte a contribuțiilor și a trecerilor în revistă de natură bibliografică se referă tocmai la diferitele momente ale culturii grecești. Pentru obiectivele noastre, este necesar a distinge perioada pre-alfabetică (căreia i se poate alipi cea a scriiturii foarte slab răspândită) din epoca care își are începutul în ultimii ani ai secolului al V-lea a.C., când scriitura devine de-acum mijloc de comunicare normală a culturii.

În prima perioadă, oralitatea este cea care se inserează la nivelul înalt al unui model cultural care e mai degrabă simplu, construit pe valori și pe coduri stabile. Epica recitată este mijlocul pentru a transmite produsele unei memorii colective și respectivele valori care

dau siguranţă publicului destinatarilor. În acest fel, oralitatea constituie un sistem cu o notabilă capacitate modelizantă, întrucât ea este capabilă să descrie cultura unui popor în cele mai diverse aspecte şi coduri ale sale (mitico-religioase, ideologice, tehnice, artistice). Acest proces modelizant al oralităţii se efectuează prin caracterul predominant conferit figurilor simbolice în cântul epic: cu cât ne îndepărtăm de un eveniment real întâmplat, cu atât creşte în cântul epic idealizarea şi simbolizarea sa. Să confruntăm din timpul veacurilor mai apropiate nouă cânturile epice albaneze despre întâmplările lui George Kastrioti Skandenberg cu contextul istoric la care se referă. Inconştientul colectiv elimină prin oralitate faze intermediare ale lanţului, substituie lanţul timpului real cu cel al unui timp sezonier sau ciclic, reţese deasupra golurilor potrivit cu un proces pentru care discontinuitatea din punct de vedere istoric este adaptată unei continuităţi a ordinii narative.[3]

Un atare proces, de eliminare, de nouă ţesătură pe croieli şi pe mod de simbolizare a personajelor şi a evenimentelor poate avea liniştit loc în culturi unde nu există încă o documentare scrisă care să depună mărturie în privinţa istoriei. Tipică este încă tradiţia epicii albaneze, care a putut să se conserve intactă prin veacuri de mare tradiţie istorică pentru noi, întrucât poporul albanez, ori din cauza subjugării ţării de către turci ori din cauza exilului în diverse zone italiene, a trăit secole de-a rândul în afara istoriei şi a timpului, foarte fidel propriei identităţi prin instrumentul cultural al transmisiei de cântece epice orale. Să ne întoarcem la Grecia homerică şi post-homerică: poezia epică reprezintă maximum de organizare culturală produsă de o epocă asupra propriului trecut tocmai prin acest mod al ei de a acţiona, acest efectiv *poièin*. În aceasta stă funcţia sa pe care am numit-o modelizantă. Pe de o parte, oralitatea e acceptată în modelul cultural ca formă vitală de comunicare cu colectivitatea, pe de altă parte, întărind ansamblul de valori şi de coduri pe care se clădeşte modelul însuşi, poate deveni un foarte eficace mecanism de putere, de informaţie normată şi ghidată. Să nu uităm că oralitatea, adică recitarea textului epic memorizat prin tehnica formulelor şi prin memoria fonico-timbrică, duce la concluzia unei duble participări simpatetice, a aedului cu textul şi a publicului cu aedul. Pe această

cale s-a constituit acea *tribal encyclopedia* de care vorbeşte în scrierile sale Havelock.

Dacă se trece de la nivelul textual al producerii cântecelor epice şi al recepţiei la nivelul teoretico-ideologic, care prezidează asupra vieţii culturale, se confirmă faptul că în mod unanim poezia orală este definită, considerată deci, dar al Muzelor, adică fenomen de origine divină: doar odată cu actul scriiturii ca fenomen de transmisie, lucrurile se vor schimba încet-încet şi va avea loc un proces social de valorizare a individualităţii umane ca forţă creatoare şi nu doar producătoare de variante tematice şi formale înăuntrul unor texte de origine divină. Dacă poezia este inspirată de către Muze, ce ştiu totul, ea oferă nişte adevăruri şi mesajul său este indiscutabil: Homer va atribui Muzelor responsabilitatea preciziei în alegerea navelor şi a şefilor lor. În *Teogonia* sa, Hesiod merge şi mai departe, întrucât ajunge la consideraţii metapoetice: poezia este un mod de a vorbi al Muzelor care curge prin aer în forma unui râu, lăsând în jur un ecou despre sine însăşi[4]. Muzele vor vărsa pe limba poetului o dulce rouă cu urmarea că din gura poeţilor, precum din cea a Muzelor, dulce curge glasul (v. 97, *glucherè oi apò stòmatos réei audé*). Tocmai de aceea modelul cultural devine, cum s-a spus deja, simplificator şi lipsit de conflictualitate internă; euforic, dacă trecem la imagine. În preordonarea religioasă a modelului cultural, oralitatea este singurul conservant de informaţie, de care depind toate textele construite cu semne verbale; spre deosebire totuşi de pre-regularizarea modelului religios medieval, aceasta nu angajează o stabilizare a volumului de informaţie. De fapt, cu naşterea scriiturii, în pofida faptului că mai mult de două secole răspândirea sa se dovedeşte atât de lentă, există un fel de complicare a textualităţii culturii, ceea ce poate apărea evident, dar şi un mod de complicare a modelului cultural, ceea ce e mai puţin evident şi cere oarecare reflecţie. Faza complicării modelului este foarte pronunţată la Pindar, mai ales ca urmare a acutelor cercetări ale lui Raymond Descat şi ale lui Charles Segal.[5] Pe de o parte, ultimul recunoaşte că, tocmai întrucât Pindar este moştenitor al tradiţiei orale, el se prezintă ca un maestru de adevăr; şi de modelul cultural al oralităţii se leagă şi afirmaţiile lui Pindar potrivit cărora gloria creşte mai mult prin cuvântul oral exprimat în cursul unei ceremonii sociale decât pe alte căi, "statuia" sau scriitura.

Pe de altă parte, ideologia operei culturale, care se exprimă la Pindar şi este cercetată de Descat în articolul citat, conferă oralităţii funcţiuni de prestigiu sociale într-o societate în plină mişcare, foarte diferită de-acum de cea a epocii precedente; la rândul ei, noţiunea de oralitate nu e conectată la Muzele dăruitoare de poezie, ci la capacitatea omenească şi la truda poetului. Este pusă adică în discuţie natura însăşi a codurilor etice, politice, artistice. De unde, conştiinţa pindarică a dificultăţii de a face poezie, a problematicii limbajului poetic, a structurilor sale subterane. Dacă ierarhic, în declaraţiile de poetică, ca şi la nivel pragmatic, codurile culturale ale oralităţii nu sunt încălcate, în realitate schimbarea de funcţie şi de semnificaţie a oralităţii este evidentă şi pregăteşte lent calea apariţiei unui nou model cultural.

El este evident în operele tragicilor şi în reflecţiile filosofilor. Foarte stimulant este examenul pe care Segal, în articolul citat, îl face intrării în criză, întrucât ea îngăduie stabilitatea valorilor şi a noului raport ce se creează între public şi privat. În textualitatea culturală a acestei noi perioade, tradiţionala oralitate funcţionează numai la un anumit nivel al culturii, în timp ce la alţii, mai avansaţi şi inovatori, precum acela în care se nasc textele tragice, oralitate şi scriitură îşi amestecă rolurile: tragedia, în pofida performanţei sale orale, trebuie mai întâi să fie scrisă; şi tocmai impactul cu scriitura este cel care produce individualitatea de gândire şi de stil a textelor tragice. Unei epoci precum cea pindarică, de coexistenţă, pe scurt, destul de autonomă de oralitate şi scriitură, îi urmează una în care scriitura, în jocul părţilor, devine învingătoare; tragicii sunt, înainte de Platon, cei care codifică noul rol al scriiturii. Trecutul apare ca ceva mult mai complex de cum apărea în simbolizarea poeziei epice; mai mult, este subiect al unui proces de asimilare cu viaţa şi cultura nouă a *polis*-ului.

Deja se pot scoate câteva reflecţii despre schimbarea de model cultural care se efectuează în acest moment al vieţii greceşti. Oralitatea ca manifestare a unei continuităţi dintre trecut şi prezent nu mai funcţionează: o noţiune diferită de timp îndepărtează trecutul mitico-epic în actul însuşi prin care autorii tragici, recuperând acele *fabulae* ale tradiţiei, le interpretează în lumina noilor comportamente, gândiri, coduri ale vieţii în *polis*. Aceasta este o operaţie nouă, şi noul,

se ştie, nu e imediat asimilabil, astfel încât reprezentaţia tragediei nu poate produce în masa publicului participarea simpatetică pe care o producea epica orală (devine obligatorie citarea, în acest moment, a satirei lui Aristofan din *Broaştele*).

Dacă dintr-un punct de vedere diacronic caracterul monolitic al tradiţiei epice e indus într-o cultură polimorfă, iar memoria colectivă de tip exclusiv auditiv este, la rândul ei, indusă într-o memorie nu doar de sunete, ci de forme, se afirmă, dintr-un punct de vedere sincronic, acela care ne îngăduie să observăm noul model cultural, că e vorba de un model construit pe o dihotomie, în orice caz o antinomie: cea dintre cultura oralităţii şi cultura scriiturii.

Tot în volumul citat, *Oralitate*, se găseşte un studiu de Marcello Massenzio, *Poetul care zboară. Cunoaştere extatică, comunicare orală şi limbaj al sentimentelor în "Ion" de Platon*,[6] unde este evidenţiată şi poziţia intelectualului şi a filosofului, anume Platon, în faţa inconsistenţei logico-cognoscibile a lui Ion, care reprezintă categoria rapsozilor mereu cuprinşi de o participare simpatetică în ce priveşte cântecele interpretate. Dihotomia în acest caz este o adevărată antinomie: pe de o parte, universul poeziei, pe de altă parte, cel aparţinând de *techné* şi cel aparţinând de *epistéme*, ceea ce, altfel spus, înseamnă pe de o parte oralitatea, pe de alta scriitura.

Nu antinomie, ci elegantă dihotomie în *Fedru* (LIX): Socrate, odată povestit mitul lui Teuth inventatorul alfabetului, va spune că folosirea semnelor grafice "va genera uitare în sufletelor celor care le vor învăţa: ei vor înceta să-şi mai exercite memoria fiindcă, increzându-se în scris, vor rechema în minte lucrurile nu dinăuntrul lor înşile, ci din afară, prin semne străine"; oamenii vor fi cei "căptuşiţi cu opinii, nu înţelepţii". Scriitură, deci, cimitir al vechii înţelepciuni şi mecanism de produs semne străine. Această noţiune socratică de înstrăinare a semnului scris faţă de consangvinitatea semnului sonor îl va face pe Socrate să postuleze că semnele grafice, la fel cu cele iconice ale picturii, "ne stau dinainte ca şi când ar trăi; dar dacă le interoghezi, păstrează o maiestuoasă tăcere". Platon, se ştie, refuză mesajul textului poetic oral în numele cunoaşterii conceptuale şi ştiinţifice, atunci când acceptă oralitatea dialogică ca expresie de forme logice şi raţionale ale comunicării filosofice. Dialogul filosofic trece, totuşi, de la oralitate la scriitură, producând de-a dreptul un gen

literar. S-ar putea postula că în perioada arhaică omul aspira să descifreze sensul lumii şi să-l traducă în texte orale; mai târziu, se va întreba ce este sensul lumii: iar pentru atari întrebări era necesară scriitura.

Evident, noul dinamism al realităţii culturii şi al reflecţiei metalinguistice care îi urmează se leagă de noul dinamism al vieţii sociale ateniene; regulile de relaţie şi de comunicare s-au complicat foarte mult de la epoca tradiţiei epice orale. Spun mult despre aceasta modurile energicei polemici a lui Tucidide împotriva lui Herodot, pledoaria sa pentru scriitură. Tragicii, Tucidide şi Platon, deşi lucrând în genuri literare atât de diferite, care îi situează la nivele diferite ale textualităţii culturale a epocii, aderă de-acum la noul model al comunicării, care a răsturnat relaţia dintre oralitate şi scriitură. Şi operaţiilor despre limbaj datorate scriiturii li se cer tot mereu cuceriri ale retoricii, deşi lucrează pe anumite forme de oralitate şi, mai ales, se fac tot mai auzite luarea de poziţie antisofistă a lui Platon, prevalenţa acordată de el *epistémei* asupra *doxei*, raţionamentului ştiinţific despre opinie. De fapt, Platon pare pe punctul de a adopta raţionamente apropiate atunci când, în *Ion*, vorbeşte de invazia iraţională a rapsodului care interpretează, iar, în *Gorgias*, vorbeşte de naivitatea retorilor sofişti, care nu ştiu niciodată să dea dreptate naturii lucrurilor de care vorbesc şi sunt indiferenţi la materia disputei. Cum se ştie, în *Fedru*, Platon va disocia retorica sănătoasă de cea bolnavă cu referire la validele structuri logice ale dialecticii. Aceasta este epoca în care, prin influenţa scriiturii, se naşte nu numai reflecţia metalingvistică, ci metastilistică; este un continuu mod de a se interoga al culturii asupra ei înseşi: nu doar nou model cultural, aşadar, ci un model, spre a spune astfel (ca să evităm oximoronul), dinamic, deschis, în ciuda unei noi ordini ierarhice în raport cu mijloacele umane de comunicare. Cu alte cuvinte, noua oralitate, arta de a pronunţa discursuri, noua tipologie a discursurilor, tripartiţia aristotelică a genurilor discursului retoric nu se puteau naşte decât într-o civilizaţie a scriiturii şi, deci, a reflecţiei umane asupra propriului limbaj.

Viaţa omenirii procedează după reguli prin care cuceririle spirituale şi culturale ale unei epoci nu trec în mod necesar la epoca următoare, ci pot să dispară pentru a reapărea la distanţă de foarte

multe secole. O probă a acestui fapt este cultura medievală în ce privește problema ridicată de noi. Aici, cele două mari modele culturale care urmează cronologic unul altuia, cel ternar și modelul *status*-urilor, au fost deja obiect al unor diverse cercetări[7], fie în geneza lor legată de clasa ecleziastică dominantă, fie în diferențele dintre ele. În ceea ce privește problema funcției și a statutului oralității, cele două modele nu oferă divergențe notabile, ci doar o regularizare asemănătoare. Faptul nu surprinde, întrucât oralitatea, fiind legată de trupul omului, care este fragil prin natura sa, coruptibil, izvor de ispite și de rău, nu mai poate fi niciodată neutră: ori este pozitivă ori este negativă; ambele mărci se pot referi fie la oralitatea literară, fie la cea vorbită ori la discursul ocazional, discurs al cotidianului. O *auctoritas* pe care se bazează o atare concepție ce se preocupă de oralitate este *Epistola* apocrifă a apostolului Iacov, scrisă în genul cărților sapiențiale[8], foarte citită și comentată în cursul veacurilor, astfel încât să poată fi considerată drept arhetipul toposului limbii avântate: să ne gândim la diferitele comentarii, de la cel al Sf. Augustin (*Sermo* XX) la cele ale Sf. Pier Damiani, Pietro Cantore, Hildebert de Lavardin și la adevăratele *expositiones*, între care curioasa *Expositio in Epistolam* B. Jacobi a Sf. Martin de Lyon (PL 209). Iată textul *Epistolei*:

Dacă unul nu se împiedică în cuvinte, acesta este un om desăvârșit, capabil și să țină în frâu întregul trup. Dacă noi punem zăbala în gura cailor pentru a-i supune, le conducem și întregul lor corp. Iată, și navele, deși fiind atât de mari și împinse de vânturi impetuoase, sunt conduse de o mică timonă oriunde dorește voia timonierului. Asemenea, și limba este un mic membru, dar e în stare de mari lucruri. Iată, un foc foarte mic care poate aprinde marea pădure. Și limba este un foc, lumea nelegiuirii.

Limba este pusă între membrele noastre, contaminează întregul corp și învăpăiază roata vieții, învăpăiată la rândul ei de Gheena.

Așa se naște un loc mental à propos de limbă (vezi Termenul nr. 3, *Locuri mentale*).

Limba, periculos organ al oralității, este destinatara a două privilegiate metafore: cea a timonei navei și cea a focului, a flăcării, a

urmei din chiar *Epistola* lui Iacob (limba ca *gubernaculus* şi ca *ignis*). Se întâmplă că tocmai aici se bifurcă marca pozitivă şi negativă a oricărei forme de oralitate, pentru care urmează să fie teoretizate două tipuri de *linguae ignae*: iată-l pe Riccardo da San Vittore, în *Adnotationes mysticae in Psalmos* (PL, 196, 299-300; 348), glosând despre sintagma *homo linguosus* prin afirmaţia că există aici, în punctul de pornire, un *ignis bonus*, care emană de la Dumnezeu, sau mai exact de la Sfântul Duh, şi un *ignis malus* de origine diabolică, ambele producătoare de *linguae ignae*, cu mici văpăi puse în ziua de Rusalii pe capul Apostolilor, întrucât sunt destinate în proiectele divine predicării orale către seminţii, limbii de foc care izvora din gura Sf. Vasile predicator, până la limbile de foc ce provin din Gheena şi de acolo se răspândesc în lume. În acest moment, se produce o tipologie a discursurilor orale, bune şi rele, cărora li se contrapune nu scriitura, ci *silentium*, reziduu ideal al perioadei monahale.

Carla Casagrande şi Silvana Vecchio, atât într-un articol prezent în volumul «Actelor Congresului de la Urbino», cât şi într-o carte[9], au oferit un cadru exhaustiv unei serii foarte particulare de păcate, păcatele limbii. În ce ne priveşte, să adăugăm câteva uimitoare epitete atribuite limbii acelui aşa-zis *homo linguosus*: *limbă premeditată* (de la Sf. Augustin încoace), *limbă rea* (Sf. Maxim din Torino, PL 57, 497-498), *limbă aiurită, găunoasă, râioasă* (Sf. Pier Damiani, PL 144, 916). În general, contextele se dezvoltă într-o dublă direcţie, fantezist-metaforică şi raţională. La Riccardo da San Vittore, conţinutul este deopotrivă raţional şi înalt poetic. Mai reţinut în ce priveşte oralitatea nesupusă punctului de vedere ideologico-ecleziastic, mai polemic şi deopotrivă mai vivace, plin de umori, este Pietro Cantore: în *Verbum abbreviatum*, la cap. LXIV, *De vitio linguae*, abundă dezlănţuirile gândirii împotriva acelei *mala loquacitas* şi *garrulitas*, astfel încât Pietro Cantore va ajunge să scrie, sub autoritatea lui Serapione: "*Non est membrum in corpore meo, quod ita timeam sicut linguam*" (PL 205, 195-197). Limba *in udo est* şi, ca atare, este condiţie alunecând cu uşurinţă în viciu. Există în carte şi un capitol (LXXVI), *Contra rumorosos*; acestor gălăgioşi li se mai spune *rumuscoli et nugigeruli* (la col. 224), astfel că un lexic excentric a dezlănţuit iritarea lui Pietro Cantore şi a cârcotelilor sale de natură psihologică, precum cea prin care gălăgioşii sunt calificaţi şi zăpăciţi, au "tremulum caput et

tremulum cor et inconstans, et tremulam linguam". Despre această curioasă atitudine ce este deopotrivă ideologică şi distins umorală, fuziune cu totul absentă la Riccardo da San Vittore şi astfel nepertinentă la un discurs despre modelul cultural al timpului, exemplele s-ar putea înmulţi.

Rămânând încă puţin înăuntrul culturii latine ecleziastice e de semnalat procesul de atenuare a tensiunii polare dintre *silentium sola bona locutio* a regulilor monahale şi *locutio* în sine, pe măsură ce alte forme de concentrare religioasă se apropie de instituţiile monahale. Unul dintre textele cele mai echilibrate despre acest subiect este *De institutione novitiorum Liber* a lui Ugo da San Vittore (PL 176, 926-953), unde autorul distinge cu minuţiozitate şi dintr-un punct de vedere foarte pragmatic între *tempus tacendi* şi *tempus loquendi*, chiar dacă recunoscând tăcerii o poziţie de mai mare relief ca şi de prioritate în ierarhia comportamentelor umane.

S-a văzut că în ambianţa culturii ecleziastice de început şi a celor două modele ale sale, ternarul şi cel al *status*-urilor, opoziţia se construieşte mai mult pe raportul oralitate / tăcere decât pe cel de oralitate / scriitură, întrucât în secolele al XII-lea şi al XIII-lea este privilegiu al unei *élite*. De aceea, discursul se schimbă dacă se trece de la ambianţa unei culturi încă latine, dar universitare, unde *ars memorativa* şi *mnemotehnica* sunt considerate instrumente foarte importante pe plan didactic-pragmatic, aşa cum a evidenţiat deja printre alţii Francesco Bruni şi Paolo Rossi.[10] În studiul lui Bruni, un interesant relief este dat unei separări, deseori polemice, dintre disciplinele universitare, fie în ce priveşte conţinuturile şi metodele (*artes* vs teologia), fie în raport cu deblocările (*scientiae lucrativae* vs speculaţie filosofică şi teologică). Invectivele, adăugăm noi, ale lui Pietro Cantore împotriva oralităţii remunerative (cf., spre exemplu, în *Verbum abbreviatum*, la cap. LI, invectiva contra avocaţilor şi a *lingua venalis* a lor) reprezintă un reflex tipic al dihotomiei dintre uzul oralităţii spre dezvoltarea memoriei şi subordonarea sa profesiunilor lucrative, prin urmare prostituare a cuvântului în lumea economică: cuvinte în schimbul banilor, comerţ cu cuvântul.

Din studiul lui Bruni se scot şi date privitoare la o anumită continuitate, din raţiuni economice, a metodelor de deprindere întemeiate pe oralitate şi, deci, pe memorie; în afară de *lectio*, ca

formă didactică fundamentală, se adăugau *quaestiones* şi alte forme de discuţie, cu atât mai mult cu cât perechii denominante *magister / scolaris* îi este substituită adesea în documente alta: *lector / auditor*. Alte forme de oralitate sunt promovate de mnemotehnică, precum recitarea de versuri care rezumă şi fixează în memoria elevului diferitele conţinutul ale cunoaşterii. Din acest complex de operaţii este produsă *loquendi audacia*, sintagmă aproape tehnică indicând o importantă calitate pentru student. Îmi place să adaug postila bizară şi generatoare de reflecţie care i se datorează lui Boncompagno da Signa, pentru care tinerii trebuie să fie atenţi la femei, fiindcă acele *ligamina mulierum* sunt, vai, *principalia impedimenta memorandi*,[11] şi, astfel, piedici pentru *eloquentia audacia*. Element marginal,, dar nu pe de-a-ntregul de neglijat, acela pentru care natura negativă atribuită femeilor dă semne prin sine însăşi până şi în cadrul mecanismului oralităţii scolastice.

În textualitatea culturală a secolelor XII şi XIII există, astfel, niveluri conservatoare, legate de înrădăcinata cultură latină ecleziastică în care oralităţii îi revine un rol vag de cenuşăreasă, acolo unde există alte niveluri inovatoare, deschise noului, atât pe plan teoretic, cât şi pe plan istorico-social, în care virtuţile oralităţii sunt apreciate şi apărate. Tocmai în lumina acestei dualităţi se înţelege de ce, în luarea de poziţie a intelectualilor conservatori, nu lipseşte o apropiere dintre gândirea filosofică a adversarului inovator şi *garrulitas*, ca element negativ al oralităţii: iată acuza acelor *garrulitas* în ce priveşte logicienii şi dialecticienii, acei filosofi arătaţi cu degetul, atunci când nu sunt excomunicaţi, ce puteau să se cheme Sigieri de Brabante sau Boetius din Dacia.[12]

Dimpotrivă, nu-i deloc întâmplător că la nivelul culturii laice filosofice şi logice o nouă atenţie se acordă nu numai problemei limbajului, originii sale şi transformării în spaţiu şi în timp, a naturii sale, ci se reflectă asupra oralităţii, până într-atât încât Robert Kilwardby, în comentariul la *Summulae logicales* a lui Pietro Ispano, riscă o explicaţie a celor nouă Muze păgâne care este, în mod discret, o *rara avis*: Muzele n-ar fi altceva decât *novem strumenta necessaria ad vocem formandam*, şi mai precis: *quatuor dentes, duo labia, oncavitas palati, summitas lingue et canna pulmonis*.[13] Schimbul de situaţie culturală a Muzelor, trecute de la divinitate la organele

oralităţii,.e mai degrabă relevant, cu toate consecinţele cazului, pentru statutul poeziei.

Există, totuşi, în textualitatea culturală a acestor secole două fenomene cu deosebire noi şi străine modelului cultural cu care cultura latină medievală s-a autodefinit: modul de formare a unui antimodel[14] la nivelurile înseşi ale culturii latine şi survenirea, în istoria socială, a unei realităţi diverse, a limbii populare ca mijloc de comunicare orală şi de producere de texte scrise. Cele două fenomene, chiar dacă necoincidente în punctul de geneză, sunt strâns legate de noile tensiuni ale societăţii medievale, acelea chiar la care se apelează atunci când antimodelul se află în contradicţie cu stereotipiile culturii şi revelează, cum am arătat altundeva în articolul citat, un proces conflictual dintre "diferit", care are nevoie de noi structuri semiotice, şi cel deja codificat, ce predomină cu ale sale proprii orientate într-un alt mod.

În raport cu chestiunea oralităţii, cele două probleme, văzute prin oglinda culturii latine care s-a dezvoltat în umbra protectoare a modelului piramidal al *status*-ului, produc mai ales două genuri de reacţii, ambele făcute să blocheze extinderea "diversului". Primul e reprezentat de forme de protest când furios, când dispreţuitor, totdeauna autoritar: un exemplu semnificativ ne oferă tot Pietro Cantore, care, în cap. XLIX din *Verbum abbreviatum*, se manifestă într-una din cele mai aprinse ieşiri ale sale împotriva grupurilor sociale considerate abolitive şi pe planul folosirii oralităţii fie latine, fie populare, dar de-acum prevalent populare. Apropierea de grupurile diverse din punct de vedere social şi comportamental explică de ce la Pietro Cantore sunt asimilate, din două puncte de vedere în totul negative, mobilitatea (*vagantes hac illac*) şi uzul excesiv, păcătos al oralităţii. Ele sunt: *histriones, meretrices, mimi, joculatores, magici, aleatores, tyrocinatores*. Lor le sunt opuşi oamenii de orice categorie care sunt totuşi "*cum silentio operantes*", definiţi de o glosă, spre deosebire de primii, "*non rumorosi, non ridiculosi, non murmuriosi, non cantilenosi*". Cum se poate constata, elementul negativ unificator este vocea în variile manifestări ale oralităţii, teatrul, jocul, viaţa de tavernă, vacarmul şi *multiloquium* pieţei etc.

Cea de-a doua formă de reacţie este mai subtilă, făcută să neutralizeze şi să golească din interior transgresivitatea orală, cu scopul de a asimila totul în cultura tradiţională. Ajunge aici o trimitere

la partiţia pe care o face Ugo da San Vittore între *Artes* în *Didascalicon* şi la locul care îi este dat în ea acelei *scientia ludorum*, din care provine *theatrica*, una dintre cele şapte *artes mechanicae*[15].

Dacă vrem să schematizăm opoziţia dintre antimodelul latin – şi dintre reflexele sale în lumea populară – şi modelul culturii dominante ecleziastice, s-ar putea pune în opoziţie trecerea de la negativ la pozitiv şi viceversa prin perechi de acest tip:

Oralitate + dinamism social = negativ → pozitiv
Tăcere + staticitate socială = pozitiv → negativ

Trecând la analiza a ceea ce se întâmplă în ambianţa culturii populare à propos de oralitate merită semnalat studiul lui Cesare Segre *Oralitate şi scriitură în epica medievală*, tipărit în volumul deja citat de mai multe ori al «Actelor Congresului de la Urbino»,[16] unde pentru noi este deja semnificativ faptul că opoziţia în lumea populară este oralitate / scriitură şi nu oralitate / tăcere. Se revine cu toate variantele cazului la probleme comparabile cu cele ale altor civilizaţii, unde epica este destinată unei execuţii orale; întâi de toate, este vorba de compunere extemporală ori de redactare în scris? Segre, cu competenţa-i sigură de specialist, de editor al lui *Chanson de Roland* şi de cercetător al altor *chanson de geste*, combate teza unei compoziţii orale în favoarea celei a unei redactări în scris, discurs ce se referă şi la traducerile lui *Chanson* în alte limbi. Foarte interesantă în acest studiu este partea dedicată raportului dintre menestrel şi copistul de text, unde Segre optează pentru soluţia mai puţin previzibilă la prima vedere: copistul ca reelaborator şi menestrelul ca traficant al textului pus la punct. Aşadar, în pofida prezenţei unui stil formal, cu aceste texte epice ne aflăm în plin triumf al operaţiei scrise şi al subordonării oralităţii scriiturii. Situaţie într-un anume sens răsturnată faţă de aceea a epicii greceşti.

Nici nu se poate încheia un discurs, fie şi sumar, asupra oralităţii în perioada vulgară din primele secole, fără o referire la o altă ambianţă de oralitate publică, cea legată de viaţa politică şi socială din oraşele italiene şi de stările lor democratice. Aici, problema oralităţii este în strânsă simbioză, precum în *polis* grecească, cu cea a cuceririi unui public, care nu mai este ascultător pasiv, chiar şi simpatetic cum era în

epică, ci este activ, destinatar cu care trebuie să închei socoteli. Ar fi suficientă o trimitere la sugestiile lui Brunetto Latini în faimoasa pagină din *Rettorica* dedicată *pronunției*, "acea știință prin care noi știm să proferăm cuvintele noastre, să măsurăm, să ne acordăm vocea și ținuta persoanei și a membrelor potrivit cu calitatea faptului și cu condiția zicerii"[17]. Situația s-a răsturnat complet față de secolele precedente: nu doar forma frumoasă este atribut prim al oralității, ci întregul trup, acea entitate cândva suscitatoare de bănuieli, colaborează acum la performanță cu tonul vocii, gestualitate, ținută, haine etc. Orice conflictualitate dintre scriitură și oralitate de natură culturală se prăbușește.

În orice epocă dotată cu scriitură există nu doar un sistem cu două variabile, semne verbale ale oralității și semne ale scriiturii, ci o combinație diversă a celor două subsisteme, legată de modelul cultural al epocii. S-a văzut deja că cer și pământ, Muzele grecești ori diavolul medieval participă la geneza oralității, fapt ce înseamnă că există schele care servesc la construirea edificiului cultural, dar Istoria le elimină atunci când edificiul este desăvârșit. Să trecem la epoca contemporană nouă: tipică este forța expresivă a oralității și reluarea cotei destinatarului colectiv, publicul.

Un fenomen foarte asemănător a fost deja semnalat cu vreo treizeci de ani în urmă de Northrop Frye în studiul *Mit și Logos*[18] în privința culturii californiene:

Schimbările culturale din ultimii circa douăzeci de ani au făcut evident faptul că suntem pe punctul de a ne mișca pe o orbită culturală diversă, într-o epocă care începe să recupereze multe calități ale culturii pre-literare. Trezirea poeziei orale este cel mai evident dintre acești factori: poezia citită sau recitată în grupuri, apropiată improvizației, de regulă cu vreun acompaniament ori fundal muzical, și deseori pusă să comenteze ultima problemă socială a momentului. Când ne gândim la poezia contemporană nu ne gândim atât la micul grup de mari poeți, cât la un tip de difuză energie creativă, din care o mare parte asumă forme destul de efemere.

Frye insistă asupra reacţiilor emotive ale publicului la recitarea poetico-muzicală ajungând să vorbească despre "spectator ditirambic" (*ivi*, p. 141).

Actualizat la anii Nouăzeci şi readus în contextul italian, discursul solicită anumite corecturi, cele pe care Istoria însăşi le-a adus în acest sfârşit de mileniu vieţii oamenilor şi culturii. Între timp, fenomenul italian e mult mai puţin pătruns de "politic", cu câteva excepţii. În plus, sunt semnalate două forme de manifestare ale oralităţii care interesează cultura: recitările publice de poezie din partea poeţilor înşişi şi manifestările ditirambice în care cantautori sau autori de texte şi muzică rock întreţin mii de tineri şi foarte tineri. Acestui al doilea fenomen i se poate alătura improvizaţia sau simili-improvizaţia spontană ce are loc într-un sector foarte distinct şi cu normele sale, cel al poeziei sonore sau al dramatizării spontane, unde avem o situaţie enunţiativă voit indusă în hibridul diferitelor codificări ale mai multor sisteme semnice: gesturi, sunete, cuvinte, adică limbă, gestualitate, muzică, culoare, zgomot etc.

Fenomenul social cel mai interesant în acest cadru este cel al recitărilor sau al lecturilor publice de poezie din partea poeţilor înşişi, *vagantes* precum clericii medievali, dar fără a suporta pericolele acelora sau a le gusta aventurile, prin mari oraşe şi populare periferii, teatre de cartier şi mici centre de provincie. În această ambianţă, avem de-a face cu oralitatea aplicată la texte în prealabil scrise, fapt ce ne determină se reflectăm asupra a două aspecte sugestive: 1) care este specificul acestei oralităţi, sau mai exact: ce anume face dintr-un text oral un alt text, parţial diferit de acela de plecare? 2) Ce nou circuit comunicativ se instaurează între poetul recitator şi public, între emitentul oral şi destinatar?

În ce priveşte primul punct, în lectura publică are loc o execuţie a textului poetic, o punere în operă care este deja în sine un mod de a distanţa textul oral de cel scris. O atare afirmaţie pare tautologică, dar nu este aşa, fiindcă execuţia dovedeşte că nu întreaga realitate a textului poetic e cea care face performanţa; că există adică o funcţie creativă, respectiv în ţinuta orală a structurilor formale ale textului.

În studiul *Questions de dominance des faits prosodiques sur les marques syntaxiques*[19], lingvistul Philippe Martin a investigat asupra punerii în operă din partea locutorului a unor mărci prozodice interne

într-un text citit, observând cum prin oralitatea contururilor melodice în jurul silabelor accentuate, se creează nişte mărci de modulaţie ce exercită funcţii nu numai ritmice, ci şi sintactice. Ce înseamnă asta? Înseamnă că atunci când marcatura melodică nu este redundantă faţă de sintaxa textului, adică atunci când deviază de la ea şi-i violentează structura, atunci ajunge ea să pună în criză însăşi rigida dicotomie saussuriană dintre *langue* şi *parole*. Acest proces se potenţează enorm în lectura unui text poetic; dacă, apoi, cel care citeşte este autorul însuşi, el va reliefa anumite nuclee semantice, constelaţii de cuvinte, dispozitive specifice şi coagulări pe care le simte ca fundamentale în text şi va crea nişte veritabile blocuri tonale. Vom avea o formă de lectură care refuză o singură curbă intonaţională a versului în favoarea a ceea ce Carlo Emilio Gadda numea tensiunea "spastică" a limbajului; într-o atare tensiune sunt separate elemente lingvistice care în mod normal fac grup comun şi sunt legate între ele în limba celui care vorbeşte sau scrie. Sunetele se eliberează, cuvintele se reînnoiesc, limba se întrupează.

Pe de o parte, deci, segmentări, ciocniri, smuciri eliberatorii, pe de alta colegări, suprasegmentări fonico-timbrice, autonome totuşi faţă de lectura sintactică şi prevalentă asupra ei înseşi, tocmai fiindcă la nivelul ritmico-timbric ea este dominantă în poezie, cu semnificaţia pe care Tînianov i-o dădea "nivelului dominant" al unui text.

Aşa stând lucrurile, ar părea că oralitatea ar oferi maximum de expansiune, de dilatare posibilă la nivelurile textului poetic, la nivelul chiar al realităţii sale de obiect poetic. Lucrurile însă nu sunt aşa de simple: execuţia orală a unui text poetic are ceva în comun cu execuţia unei partituri muzicale, oferă adică expresiei una dintre posibilele execuţii, unul dintre câmpurile de aplicabilitate a unui ansamblu de semne. Cu alte cuvinte, în jurul unei performanţe poetice gravitează lumile posibile şi alternative ale celorlalte performanţe.

Aceasta semnifică că textul poetic oral oferă mai mult, dar şi mai puţin decât cel scris pe care-l precede: acesta din urmă conţine potenţial toate posibilităţile de execuţie astfel încât se poate spune că el dă cititorului un mandat provizoriu, o procură de moment. Problemă de înfruntat de la caz la caz: ca şi cum ar exista texte poetice scrise care conţin deja în sine un fel de gramatică de execuţie scrisă, altele însă care sunt mai deschise. În general, se poate spune că datorăm

precedenţei operative a scriitorului unele semnale destul de precise, imerse de el înăuntrul semnelor grafice: dacă textul, spre exemplu, dă semnal de apartenenţă la un gen afin ghicitorii, el se va putea bucura de o uşoară accelerare a lecturii, care nu va fi desigur pertinentă cu segmentările temporale ale unui text liric. Există, în fine, o bravură a cititorului, nu bravură de laringe, se înţelege. În Rusia, recitarea este învăţată ca materie şcolară, făcută în faţa cuiva care nu ştie cum să reacţioneze, se naşte apoi acea recitare amplificată cu care ne-au obişnuit poeţii ruşi veniţi să declame în Occident.

De un mai mare interes este cel de-al doilea punct: ce circuit comunicativ diferit se instaurează în cazul lecturii între poeţi şi public, despre care practica ne învaţă că este constituită în mod prevalent din tineri şi foarte tineri?

Fenomenul a pătruns adânc în comportamentul nostru, astfel încât ar fi prea simplu să-l circumscriem unei programări a autorilor moderni *vagantes*; fără îndoială, poeţii de un astfel de ritual al recitării exprimă aspiraţii ale publicului nu mai puţin decât cele proprii, adică finalităţile de emitent şi de destinatar tind să se identifice, fenomen care era tipic culturilor orale pre-alfabetice. Ne-am putea atunci hazarda să credem că aceste ritualuri publice ar reprezenta cel puţin o inconştientă luare de poziţie anti-scriitură, anti-civilizaţie, o atare civilizaţie fiind simţită ca foarte raţionalistă? Se prea poate ca aceste manifestări colective să exprime, mai degrabă decât o acceptare a ceva, refuzul unui altceva?

Fenomenul este pe de-a întregul încă de studiat, dar câteva reflecţii se pot deja avansa. Este relevant că pentru tinerii participanţi la aceste soiuri de ceremonii culturale (orăşeneşti, provinciale sau regionale, liniştite ori însufleţite) interesant nu e faptul că ele se recită; există, deci, ceva generic aşteptat, care nu este de fapt mesajul individual, cu puterea sa centripetă emisă de poetul individual, ci este ascultarea fluviului sonor dincolo de conţinuturi (care vizează interesul secundar) şi, mai ales, ascultarea colectivă. În epocile pre-alfabetice, aşteptarea generală era legată de faptul că poezia era foarte convenţionalizată şi codificată (să ne gândim la lectura aedului homeric); astăzi, se leagă de fenomenul pur al oralităţii. Adică e propriu interesul indirect pentru conţinuturile textuale şi cel direct pentru execuţia care capătă aspect ritualic în atari lecturi, creând ceea ce aş numi o arie de "comunicare

intermediară", în care textul oral citit devine instrument al unui proces eliberatoriu la publicul celor foarte tineri, al unei descătuşări de energie simpatetică colectivă.

Să adăugăm funcţia "poet vizibil şi vorbitor", care oferă auditoriului o imagine iconică, unui *descensus carminis* în realitate, de care vorbesc deja poeticile antice. Ceva analog s-a petrecut nu întâmplător în lumea rockului cu refuzul muzicii disco. À propos de acest lucru, Gianni Sassi (în «Europeo» din 8 aprilie 1980) scria: "Acesta este un fenomen interesant. Casele discografice au cheltuit miliarde pentru a lansa muzica disco. Aici, la Milano Club 54, a fost o mare investiţie. Şi totuşi, în ciuda tăcerii operatorilor muzicali, tam-tamul subteran al tinerilor a decretat: nici un «disco», vrem rock. Fapt e că toată atenţia şi implicarea pe care le-au aruncat mai înainte în politică sunt acum rezervate fenomenelor culturale". Am postula asta pentru fenomenele culturale pasibile de execuţie, de punere în operă directă în cadrul colectivităţii înseşi a tinerilor.

Fenomene cu ansamblu de marcă iraţionalistică, desigur, care pot totuşi să fie asimilate unei producţii de anticorpi împotriva excesului şi a proastei uzanţe a raţionalismului, un fel de apărare, întrerupere, dacă nu chiar barieră, împotriva "scientismului" şi prost folositei tehnologii. Aşteptarea publicului foarte tânăr se configurează sociologic foarte diferit de cea din epocile pre-alfabetice; nu este pasivă, ci activă; aedul de astăzi nu pune în mişcare un mecanism de putere, chiar dacă se poate amăgi c-o face, ci este atras în funcţiune de către masele de tineri la riturile lor eliberatorii: ascultare de poezie ca ascultare de rock, fie că e vorba de *hard rock* ori *jazz rock* sau alte variante experimentale, cu evidenta diferenţă că publicul rockului e mult mai vast şi mai nediferenţiat. Publicul tânăr constituie, în oceanul societăţii, insule şi insuliţe proprii, *loci deputati* ale unei comunicări diferite; înoată sub apă de la o insulă la alta; poeţii sunt primiţi în aceste insule, dar nu le creează ei, vorbesc câte doi sau trei consecutiv, ca variaţii ale aşteptatei oralităţi.

Dintr-un punct de vedere semiotic, se pot avansa două reflecţii: 1) În epoca noastră superdotată cu scriitură nu doar că există sistemul celor două variabile, semne ale oralităţii şi semne ale scriiturii, ci diversa combinaţie a celor două subansambluri ale oralităţii asumă un semnificat generaţional profund. 2) Semnele oralităţii le apar tinerilor

drept capabile să producă o formă mai autentică de comunicare între indivizi şi între grupuri în raport cu semnele scriiturii; recapătă pentru ei o nouă validitate contextuală afirmaţia lui Socrate pentru care semnele scriiturii, precum cele ale picturii, par a vorbi, dar dacă le interoghezi nu-ţi răspund.

În cercetarea sociologică, cel mai avantajos, s-a văzut asta, dintre cei doi poli comunicativi, este cel al destinatarului; dar în cea literară emitentul va fi cel care are ultimul cuvânt. Foarte semnificative sunt reflecţiile lui Andrea Zanzotto, acolo unde în *Filò*[20], el leagă de poezie originile înseşi ale oralităţii infantile, de *petel* ca "experimentare a unei oralităţi (zonă de alimentare, 'fază' etc.), oracularitate, oratorie minimă şi totuşi puternică cu toată viscozitatea care o străbate [...]venind de acolo unde nu e scriitură (aceea care are doar mii de ani)". Şi Sanguineti, într-un interviu televizat din 1979, vorbea de poezie ca scriitură pentru voce şi de voce ca de întrupare a textului. La fel de importante sunt şi unele reflecţii ale lui Antonio Porta, într-un interviu de la Pavia, despre fericirea enunţiativă şi despre corporalitatea pe care imaginile o asumă la lectură, dar şi despre funcţia socială pe care, la urma urmei, lectura o exercită oferind o a treia cale, un al treilea model de oralitate în contrast fie cu cea discursivă, argumentativă a universului ştiinţifico-tehnic, politic etc., fie cu cea legată de redundanţa şi zgomotul mass media.

Fireşte, conchidem noi, este de dorit ca Muzele să fie totdeauna prezente în accepţia esiodiană, de la care am plecat; altminteri s-ar putea întâmpla, şi uneori chiar se întâmplă într-o modă demodată de lecturi publice, ca grupuleţe de minori sau de ultraminori să încerce să ducă în spate un public oarecare, nu fără o anumită greutate, pe propriul şantier, unde, spre a vorbi cu Gadda, abundă cochilii fără melci înlăuntru. Atunci apare o mare confuzie între poezie şi energia proprie spectatorului ditirambic, două fenomene deopotrivă de importante, dar la nivele tot atât de diferite, între care spectatorul non-ditirambic are dreptul şi îndreptăţirea să-şi exercite *distinguo* al său.

Fenomen diferit, dar corelaţional cu oralitatea poetică, este oralitatea potenţată de muzică la cantautori. A devenit obiect de cercetare foarte recent în AA.VV., *Cuvinte în muzică. Limbă şi poezie în cântecul italian de autor*[21].

De fapt, este fundamental a distinge oralitatea cu muzică a cantautorilor de cea reprezentată de rock sau, mai recent, de rap. Cantautorii pot adesea să se definească lirico-dependenţi pe calea unui fel al lor de a se corela, mai ales în trecut, de stileme ale poeziei înalte şi ale cântecului italian din secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea. Texte recitate, dar altminteri scrise. În aceşti ultimi ani, modelele unei oralităţi vii, adevărate şi, poate, populare şi efemere au acţionat în cadrul limbajului pus pe muzică al cantautorilor[22]. Popularul circuit de masă afirmându-şi această nevoie textierului, care trebuie să ţină seama de ea, aşa cum foarte bine demonstrează Fernando Bandini în *O limbă poetică de consum*[23], unde printre altele interesează comparaţia dintre textier şi libretistul din tradiţia operei în uzul a diferite abilităţi fonico-timbrice sau monosilabice sau ale mişcării lingvistice către povestire.

Sugestiv este drumul direct spre oralitatea cotidiană, colocvială, fie şi ironizată în dezvoltarea ei de jumătate de secol de cântec, descris de Gianni Borgna, *Italiana "cântată"*[24]; se ajunge la Mogol-Battisti cu înregistrarea lor de *kitsch* şi de "sublim", texte în legătură cu care Borgna vorbeşte de *pastiche* "dintre cele pe care Gramsci le numea «filosofie a filosofilor» şi, respectiv, «filosofie de masă».

Foarte diferită este prezenţa rockului italian începând din anii '70 cu grupurile sau grupuleţele sale cu predilecţie din teritoriile de Nord[25]. Rockul italian, se ştie, se naşte la Bologna unde devine fenomen colectiv în 1977 şi are, ca grup mai semnificativ, pe acei Skiantos, şi devine mai creativ lingvistic, adesea bazat pe lucrul pe serii opoziţionale dintre cultură şi non-cultură. Cuvântul are funcţia de a ilustra muzica, fie şi până la a se dizolva în ea, dar mai mult sensul transgresiv, ironic sau dramatic al tematicii textuale este cel care determină diferitele uzuri ale instrumentelor muzicale sau ale vocii ce cântă, dincolo de o constantă natură antimelodică a complexului. Mult mai creativ se dovedeşte lexicul textelor, culese şi publicate de cel mai bun cercetător al oralităţii rockiştilor, Massimo Depaoli, în volumul *Limbajul rockului italian*, Ravenna, Longo, 1988.

Se poate încheia această sumară trecere în revistă cu privire la oralitatea acompaniată de muzică şi devenită fenomen social prin prezenţa unui public specific tânăr şi adesea "ditirambic", fenomen propriu epocii noastre, cu operarea orală a textului rap. Fenomenul

este de origine americană, dar răspândit în Italia, reprezentând cu *reggae* şi cu *punk* o anumită vitalitate a unei culturi foarte marginale, vie şi la niveluri sociale foarte joase. E vorba, şi aceasta este interesant, de o cultură cu adevărat orală, unde domină improvizaţia. Bibliografia culeasă de Depaoli[26] revelează că rapul se iveşte, în ariile negro-americane, pe stradă "ca loc de cultură alternativă a ghettoului negru; la bază stau atenţia faţă de valorile sonore ale cuvântului şi, deopotrivă, ideea că actul comunicativ nu este hedonist, ci trăieşte în funcţie de comunitate". Este o comunicare orală, care a transferat protagoniştilor italieni natura sa agresivă şi deopotrivă comunicativă. În Italia, rapul a ocupat locurile sociale ale punkiştilor autogestionate şi poate de aceea este mai angajat ideologic decât în America, iar în Italia pare a înflori printre moştenitorii primului rock bolognez, acei Skiantos. Această oralitate se dezvoltă pe stradă, se conectează la tradiţia orală a străzii, la voluntara marginalitate şi la întâlnirea cu publicul necunoscut care trebuie să fie redeşteptat prin refuzul societăţii organizate şi, fapt notabil, prin atenţia acordată dialectului.

Fireşte, conchidem noi, aici suntem foarte, poate mult prea departe de Muze în accepţia esodiană, de la care plecasem, suntem mult prea departe şi de *clerici vagantes* medievali; ceea ce descriem aici este ceea ce oferă viaţa noastră la sfârşit de secol XX. Evidentă este natura noastră oximoronică, agresivă şi comunicativă deopotrivă, pentru care societatea caută mereu noi sisteme de eşapament.

Note

---

[1] M. Corti, *Oralità bifronte*, "Strumenti critici", 53, 1987, pp. 1-16, id., *Modelli e antimodelli nella cultura medievale*, cit., pp. 3-30 ; id., *Models an Antimodels in Mediaeval Culture*, "New Literary History", X, 1979, pp. 339-66, retipărită în it., în id., *Storia della lingua e storia dei testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 3-32.

[2] "Atti del Convegno Internazionale (Urbino, 21-25 iulie 1980", în îngrijirea lui B/. Gentili şi G. Paioni, Roma Edizioni dell'Ateneo, 1985.

[3] M. Corti, *Nozione e funzioni dell'oralità nel sistema letterario*, în AA.VV., *Oralità e scrittura nel sistema letterario* , în îngrijirea lui G. Cerina, C. Lavinio, L. Mulas, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 7-21 (se citează *Oralità*).

[4] Esiodo, *Teogonia*, în îngrijirea lui G. Arrighetti, Milano, Rizzoli, 1984, vv. 65-69, 81-84, 97.

[5] A se vedea în volumul citat *Oralità*: R. Descat, *Autour d'une fonction sociale de l'oralité: travail, échange et parole chez Pindare*, pp. 69-79; Ch. Segal, *Tragedy, Orality, Literacy*, pp. 199-231.

[6] *Op. cit.*, pp. 161-177.

[7] M. Corti, *Modelli*, cit., şi bibliografia.

[8] *Epistola catholica beati Iacobi Apostoli*, în *Biblia Sacra*, Roma, Ed. Paoline, 1957, p. 1258.

[9] C. Casagrande -S. Vecchio, *Le metafore della lingua* (secoli XII e XIII), pp. 635-662; şi vezi şi volumul *I peccati della lingua*, Roma, Istituto Enciclopedico Treccani, 1987.

[10] F. Bruni, *Modelli in contrasto e modelli settoriali nella cultura medievale*, "Strumenti critici", 41, 1980, pp. 1-59; P. Rossi, *Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

[11] Boncompagno da Signa, *Rhetorica novissima*, ed. Gaudenzi, în "Bibliotheca iuridica Medii Aevi", II, Bononiae, 1892, p. 276; deja cit. de F. Bruni, *art. cit.*, p. 21.

[12] Fireşte, întrucât ne aflăm într-o epocă particulară şi ambianţă antifeministă, *garrulitas* este aplicată în mod specific şi femeilor; curios că în popularizarea lui Andrea da Grossetto la Tratatul I din *Trattati Morali* di Albertano da Brescia, cu titlul *Del dire e del tacere*, în îngrijirea lui F. Selmi, Bologna, Romagnoli, 1873, popularizarea în cap. III (p. 25) se numeşte *garrulità garricità*: "*garricità*, adică *garricité*, despre femei nu poţi tăinui nici un lucru, de nu pe acela pe care nu-l cunoaşte". Curios e faptul că popularizarea ar părea să fie din latină, nu din franceză.

[13] Referinţa la R. Kilwardby, prezent la Giovanni del Vergilio, trimite aici la G. C. Alessio, *I trattati grammaticali di Giovanni Del Vergilio*, "Italia medioevale e umanistica", XXIV, 1981, pp. 159-212, la p. 176.

[14] Cf. Maria Corti, *Modelli*, cit, la pp. 14-30.

[15] PL 176, c. 760; F. Alessio, *La filosofia e le "Artes mechanicae" in secolul XII*, "Studi medievali III, s, VI, 1965, pp. 71-161.

[16] *Op. cit.*, pp. 19-35.

[17] Brunetto Latini, *La Retorica*, în *Prosa del Duecento*, în îngrijirea lui C. Segre şi M. Marti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 133-174, la p. 150.

[18] "Strumenti critici", 9, 1969, pp. 122-145, la p. 140-141.

[19] AA. VV., "Atti del Seminario sull'italiano parlato", publicate în "Studi di grammatica italiana", VI, 1977.
[20] *Filò*, Venezia, f. ed., 1976, p. 91.
[21] În colecția "Biblioteca", Novara , Interlinea, 1996.
[22] Tullio De Mauro, *Note sulla lingua dei cantautori dopo la rivoluzione degli anni '60*, în AA. VV., *Parole in muzica*, cit., pp. 37-44.
[23] *Parole in musica*, cit., pp. 27-35.
[24] *Parole in musica*, cit., pp. 67-73
[25] M. Corti, *Parola di Rock*, în *Parole in musica*, cit., pp. 45-53.
[26] M. Depaoli, *Passaparola. La prassi comunicativa del testo rap nella musica giovanile*, în *Parole in musica*, cit., pp. 85-92.

6
PERSONAJE ALE IMAGINARULUI ŞI ALE FANTASTICULUI

Interesul pentru universul imaginarului şi al fantasticului s-a redeşteptat în mod deosebit în ultimii ani, astfel încât a devenit posibil să se vorbească cu seriozitate despre personajele unui univers sau ale altuia, se poate pătrunde în tainicele laboratoare în care au fost create, distingându-le cu grijă, fapt ce nu se întâmplă totdeauna. În această privinţă, pare de mare utilitate a marca distincţia dintre univers al imaginarului şi univers al fantasticului, neconectând cele două lexeme de pornire, *imaginaţie* şi *fantezie*, pe care Sf. Toma, pe de o parte, şi Dante, pe de alta, le identifică[1]. Aici e vorba despre dezvoltarea celor două noţiuni înăuntrul unei literaturi a imaginarului şi al unei literaturi a fantasticului (vezi Termenul nr. 4, *Lumi posibile*). Procesul constructiv în universul fantasticului poate profita de logici nu numai "libere", ci conflictuale faţă de lumea reală, de unde posibilitatea unei structuri contradictorii faţă de real. O libertate necondiţionată pentru personaje departe de lumea noastră. Nu la fel se întâmplă cu personajele universului imaginar: fără s-o ştim prea bine, suntem cu toţii mai mult ori mai puţin implicaţi în existenţa unor atari personaje, fie că e vorba de Madame Bovary sau de Don Juan; imposibil să le laşi la uşă. Noi murim, devenim praf şi pulbere şi nu mai suntem. Ele, fantasmele acelui teatru al imaginarului care este literatura, ies din viaţa textului fără să moară, ba, dimpotrivă, continuă să populeze viaţa oamenilor: nu aparţin nimănui şi aparţin tuturor.

Începând probabil să se producă încă în primele zile ale lui Adam şi Eva, se adună cel puţin în două *ansambluri*, cu destin fundamental diferit: într-un grup se situează fâpturile imaginare a căror viaţă rămâne încredinţată unor voci, unei pure oralităţi şi care, cu timpul, s-au pierdut în aer, bule de săpun verbale; o grea pierdere pentru generaţii şi generaţii de cultură pre-alfabetică. Acestora li se alătură personajele care au trăit în texte faţă de care oamenii au exercitat misterioasa plăcere a distrugerii: biblioteci arse, cărţi risipite, mucegăite, transformate în praf; fantasme supravieţuind în spaţiul unei

culturi şi apoi dispărute cu cărţi şi biblioteci cu tot. Pare că acest lucru trebuie să aibă loc la câteva secole.

Altui ansamblu aparţin personajele despre care spuneam că nu încetează să trăiască şi să ne vorbească, precum Ulise, Medeea, Hamlet.

O a doua schemă dihotomică ne poate ajuta să stabilim o ordine cu scopuri tipologice: personaje legate de "motiv" sau topos sau temă sau "macrosemn", cum îl numeşte Avalle[2], sau libere de orice legătură.

Să luăm «Dicţionarul de personaje» de la Bompiani[3]: iată-l pe Abindarráez ieşit dintr-o nuvelă maură de Antonio de Villegas (mort după 1551) cu titlul: *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa* ("Povestea lui Abencerragio şi a frumoasei Jarifa"). Făcut prizonier la Granada de către cavalerul spaniol Rodrigo di Narváraez, Abindarráez sfârşeşte într-o închisoare care, ca toate închisorile ce se respectă, are un turn; înlăuntrul turnului el suferă într-o atare tăcere melancolică încât, uimit, Rodrigo îl interoghează; maurul arată cum, în momentul arestării, se afla la Coín pentru o întâlnire tainică cu iubita Jarifa, al cărei tată nu era de acord deloc cu iubirea lor. Rodrigo, gentilom cum este, îi îngăduie prizonierului să alerge iute în braţele iubitei, dar să fie înapoi în trei zile. Abindarráez, gentilom şi el la rându-i, se întoarce la termenul prescris, dar cu Jarifa, cu care se căsătorise în taină; pe scurt, aici nu există nici umbră de Attilio Regolo şi totul se termină bine. Merită totuşi să mai întârziem încă puţin înăuntrul acestei lumi fictive: Abindarráez aparţine stirpei nobile maure a Abenceragilor, familie privilegiată în jocurile imaginarului, nu doar fiindcă eroul nostru şi Jarifa sa au făcut lungi călătorii intertextuale cu etape în multe *romances*, într-o faimoasă *Crónica* spaniolă, în operele lui Cervantes, Montemayór, Lope de Vega, ci fiindcă ultimul dintre membrii imaginari ai familiei se va naşte în 1826 într-o operă de Chateaubriand, *Les aventures du dernier Abencérage* ("Aventurile ultimului Abenceragio"). Personajul se numeşte Aben-Hamet, se întoarce din Tunis în Spania pentru a revedea ţara străbunilor, are o nefericită iubire în gust romantic pentru Bianca şi aşa mai departe, din ce în ce tot mai patetic.

Unele aspecte al aceluiaşi ansamblu Abenceragio dau de gândit: în primul rând, povestea lui Abindarráez şi frumoasa Jarifa conţine două din acele "motive" care se disting prin prezenţa lor repetitivă în cadrul

prozei din diferite țări și epoci și, deci, reprezentând adevărate iterații ale imaginarului cultural; în cazul în speță, e vorba de motivul iubirii contradictorii și de cel al cuvântului de onoare păstrat față de dușman chiar cu riscul posibil al vieții. Cu alte cuvinte, există în cadrul repertoriilor imaginarului motive, teme care prezintă caracteristici ce sunt proprii semnului în accepție saussuriană; nici nu trebuie uitat că omologarea anumitor personaje imaginare cu semn trimite chiar la Saussure, cel din notele despre legendele Nibelungilor și Tristan și Isolda, acolo unde savantul vorbește de eroi legendari ca produs al unei *association libre* sau joc combinatoriu de unități mai mici purtătoare ale unui semnificat fix. Cât despre motiv, el se configurează ca macrosemn, adică "semn complex articulat într-un anumit număr de «părți componente» sau «unități narative» (având aici funcție de «semnificant») prin care se explicitează un «motiv» (cu valoare de «semnificat»)". Avalle, căruia îi aparțin ultimele ghilimele, tratează printre altele motivul lui *hybris-nemesis* (devenit apoi «crimă și pedeapsă») sau adulter, în *contes d'adultères* medievale, și a dedicat, în particular, o cercetare, pe urmele lui Veselovski, motivului fetei persecutate.[4] Evident, noțiunea de motiv sau de topos ca atare conține în sine simplificarea conceptuală a unor stări atât de complexe în textele individuale.

Aceste motive sau topoi ale literaturii de *fiction* trăiesc, deci, de-acum dincolo de înlănțuirea textelor, prin tradiții seculare, ajung să facă parte din competența enciclopedică a autorului sau a cititorului, care deprind foarte bine jocul combinatoriu al unităților fixe și al variantelor locale. Reînnoita însuflețire a unui motiv, care se datorează în întregime unui autor nou, recreează diferența de competențe dintre autor și cititor, din care se naște interesul noii lecturi. Un exemplu destul de curios și stimulant al călătoriei unui motiv prin timpuri și spații îl oferă Cesare Questa în cartea sa *Șobolanul din serai*; se pleacă de la Euripide, se trece prin Plaut, Mozart, se ajunge la Rossini.[5]

Din cercetarea lui Questa putem scoate niște date suplimentare; există cazuri în care toposul predomină mult asupra personajelor pe care le încarnează încât acestea devin convenționale, statice și iterative la maximum. Caz limită în literatura greacă este motivul sau toposul unei femei grecoaice de spiță înaltă care sfârșește prin a-și dori niște zei într-un tărâm îndepărtat, unde cineva s-o țină cu forța; femeia îl

crede mort pe bărbatul care ar putea-o salva, dar el e viu, ajunge la ea, urmează recunoaşterea şi fuga. Ei bine, puterea codificatoare a motivului este de aşa natură, încât Elena şi Iphigenia devin acelaşi personaj în tragediile lui Euripide, respectiv în *Elena şi Iphigenia din Tauride*; ceea ce diferă este numai detaliul.

Se poate trage o primă concluzie: caracterul iterativ al topoilor înseamnă că oamenii reflectă pe orbita imaginarului câteva constante existenţiale; numai că în real aceste constante au loc, se repetă întâmplător; în imaginar, ele sunt căutate, de unde se deduce că multe veacuri de repetiţie a unui motiv fantastic nu-l uzează. Nouă, care ne săturăm prea uşor de repetiţii alternative şi de gloriile altora, mai ales ale celor contemporani, ele ne plac proiectate în imaginar, acolo unde totul se repetă, dar unde nimic nu a avut loc, unde totul este figură fabuloasă. Cu puţină surprindere, ne dăm seama că suntem asemenea copiilor care preferă să audă povestindu-se de mai multe ori aceeaşi poveste.

Dar cu totul altfel se întâmplă să apară Abenceragi din lunga şi închipuita întâmplare a maurilor, schiţată mai sus: în universul imaginaţiei se recreează, prin succesive invenţii, aceleaşi structuri antropologice ale lumii reale; spre exemplu, structurile de rudenie, aici de marcă intertextuală. Există adică fii, nepoţi, mătuşe şi cumnaţi care se generează prin fenomene de intertextualitate: străbunul din nuvela spaniolă devine ultimul Abenceragi în romanul francez cu câteva secole după aceea. Foarte fecundă se dovedeşte intertextualitatea în reproducerea de personaje în poemele cavalereşti, unde personajele importante sunt toate cunoscute de la o operă la alta ca într-un orăşel de provincie. Când, apoi, se suprapun texte apocrife, refaceri şi adăugiri, procesul se multiplică, oricât de extravagant poate apărea.

Omologarea saussuriană a unor personaje cu un semn, întrucât născute din jocul combinatoriu de unităţi mai mici, e valabilă fără îndoială pentru unele personaje arhetipuri, care, după spusa lui Şklovski,[6] "se găsesc în memoria unui om precum instrumentele în fierărie". Faptul ne face să ne gândim la ceea ce spune Borges în *Manualul de zoologie fantastică* pentru zmeu: "Există ceva, în înfăţişarea sa, care se potriveşte cu imaginaţia oamenilor; şi astfel apare prin epoci şi prin diferite locuri; este, spre a spune astfel, un *monstru necesar*". Poate ceva asemănător e valabil şi pentru

frecventul recurs al fanteziei la figurile cavalerilor şi ale marchizelor din care, consultând *Dicţionarul de personaje* de la Bompiani, găsim multiplicări în diferite genuri literare.

Nu se ştie care este cel mai vechi cavaler imaginar, nici dacă cel care l-a creat putea să ştie că inaugura astfel o serie atât de lungă. Fapt e că găsim acel *Chevalier au lion*, *Chevalier au cygne*, cavalerul cu piele de leopard şi, dacă descindem în evul mediu nordic,[7] cavalerul Gadon, care, în cea de-a doua jumătate a secolului al VIII-lea, după spusa lui Varvavo, are aproape caracteristicile unui cavaler rătăcitor sau ale cavalerului breton în contact cu o poveste de fantasme. Cu toţii puţin rătăcitori şi într-un anume fel predestinaţi, chiar dacă deseori sugeraţi de un extra-text istoric în care se discuta despre problema Nobleţei şi a Cavaleriei. Dar cavalerii survin în literatură în toate veacurile şi au totdeauna o funcţie de prim plan, totdeauna caracterizabili, până la *Rosenkavalier* al lui Hugo von Hofmannsthal, pus pe muzică de Richard Strauss, ca şi până la foarte modernul *Cavaler inexistent* al lui Italo Calvino, de fapt personaj mai fantastic decât cel din câmpul imaginarului.

Cercetarea *identităţii* personajului "cavaler" semnifică în definitiv, dincolo de variantele contextuale, o descindere în structurile subterane ale imaginarului, dincolo de cele de suprafaţă, o întrebuinţare şi psihologico-psihanalitică a fazelor avantextuale şi nu numai intertextuale, adică a unei cercetări de statut al personajului.

O discuţie asemănătoare e valabilă şi pentru marchize, cărora le aparţine un *habitus* inteligent satanic (vezi citatul din Dicţionarul Bompiani pentru o amplă exemplificare). Sunt perfide, nu prea tinere, animatoare de perverse aventuri, o contaminare cu figura vrăjitoarei[8] şi, puţin mai în a monte, cu arhetipurile ale suprapunerii Satanei-feminine; excepţional exemplar rămâne Marchiza de Morteuil din *Les Liaisons dangereuses* a lui Laclos, în timp ce cu personaje precum marchiza de Travasa ne aflăm cu totul la periferia imaginarului; rolul iconic de imagine caricaturală al unei clase în declin o situează pe această marchiză în sectorul special pe care l-am numi al imaginarului satiric, căruia i se alătură parodicul, care mizează pe nişte personaje ce sunt deja imaginare şi a căror parodie o face.

Dintre marchizele hrănite cu condimente de surprinzătoare inocenţe dicţionarul nostru dă ca exemplu numai una, *Marchiza de O.*,

protagonistă a nuvelei lui Heinrich von Kleist, frumoasă văduvă lombardă, sedusă cu contribuţia unui leşin de către un oficial rus, până la urmă fericitul său soţ, după spusele scriitorului. Nici cu marchizii nu-i de glumit în genul romanesc: abundă asasinii (şi rămâne ilustrativ pentru toţi cazul *Marchizului de Roccaverdina* al lui Capuana), purtătorii unei vrăji funeste (*Marchizul de Priola* al lui Henry Lovedan), dongiovanii cu neştiute disponibilităţi (*Marchizul de Fumerol* al lui Guy de Mauppasant), falşii marchizi (valabil pentru toţi este *Marchizul von Keith* al lui Wedekind). Câteva excepţii există desigur (Marchizul de Posa, al lui Schiller, sau Marchizul de Villemer de George Sand), dar rare. Pe plan semiotic, e valabil ceea ce s-a spus despre "cavaler"; sumei de invariante generale şi variante contextuale, jocului lor combinatoriu de unităţi minore li se datorează fericita posibilitate a atâtor diverse versiuni, rezerva incalculabilă de substituiri.

La un nivel tipologic diferit se situează personajul ale cărui iteraţii în cadrul literaturii nu sunt datorate codificării sale ca personaj, ci, dimpotrivă, identităţii sale specifice. Ne limităm la un exemplu: Iacobul biblic devine protagonist al romanului *Iacob şi fraţii săi* al lui Thomas Mann, după ce i-a ispitit şi pe Goethe şi Tolstoi; în legătură cu aceasta trimit din nou la pp. 124-125 ale volumului lui Şklovski, *Asemănător şi neasemănător*, deja citat, unde se arată cum în aceste tipuri de operaţii se repetă doar întâmplările, al căror personaj e actant, dar extra-textualitatea istorică este atât de diferită încât din personajul primar rămâne ceva mai puţin decât numele; cu alte cuvinte, personajul devine în acelaşi timp arheologic şi modern, nu ajunge prin identitatea sa specifică la serializare, la intertextualitatea.

Ajung în schimb foarte bine la o atare operaţie ceea ce aş numi *personaje-oglindă* întrucât, oglindind în sine nuclee fundamentale ale microcosmosului uman, se configurează drept simbolice, de-a dreptul emblematice: spre exemplu, Don Giovanni sau alte personaje care sunt variante al unei constanţe umane, fireşte alese după un criteriu selectiv. Despre personaje atât de distins simbolice ceea ce contează este ca literatura să creeze un mesaj de portanţă generală, să întemeieze un anumit tip de cunoaştere.

Să luăm, spre exemplu, personajul Don Giovanni, despre care există o literatură creatoare, critică şi filosofică de invidiat din partea

personajelor istoriei "reale": de la Kierkegaard, care i-a dedicat pagini memorabile asupra erotismului în *Stadiile erotice imediate sau mai bine zis muzicalul-erotic*,[9] la Jean Rousset, în recentul volum *Le mythe de Don Juan*[10]. Recitând eseul lui Kierkegaard suntem uimiți de faptul că filosoful manifestă o continuă credință în personaj, ca și cum ar fi vorba despre un prieten de familie, pe punctul de a-și construi despre el teoria sa asupra erotismului, o teorie care, spre a fi întemeiată și dovedită, cu tot ce presupune aceasta, are nevoie de trupuri făcute din carne și sânge. Și, de fapt, Kierkegaard definește pe Don Giovanni "încarnarea cărnii" pentru a ajunge să descopere până la urmă în el arta seducției ca formă de genialitate senzuală vecină cu diabolicul. Și nu vorbim despre insistențele filosofului asupra autobiograficului cu momentane identificări în personaj, care îi servește și pentru a se înțelege pe sine însuși, în același fel în care eul său îi servește să înțeleagă personajul.

Alt aspect sugestiv: întrebându-se când poate apărea ideea unui atare personaj în cultură, Kierkegaard notează: "Nu se știe când a apărut ideea de Don Giovanni; sigur e doar că aparține creștinismului și că, prin creștinism, la rândul său aparține Evului Mediu" (p. 155). Dar de ce? Răspunsul este atât de semiotic încât pare al lui Lotman: fiindcă în cultura medievală individul valorează întrucât devine "reprezentare" a unei serii de indivizi, "simbolul" lor. Și nu e de ajuns; Kierkegaard ajunge să-și pună și problema personajului arhetip, căruia îi revin ca decor infinite variante textuale, de unde concluzia importantă că personajul Don Giovanni este "un individ care este continuu alcătuit, dar niciodată nu este împlinit" (p. 16). Și aici caracter iterativ, deci, dar de un fel și de o semnificație foarte diferite de acelea ale personajelor tip examinate mai sus ("cavaler" etc.), cum se va vedea puțin mai încolo.

Cercetarea lui Jean Rousset, aplicată asupra multor texte și mulți ani cu o excepțională acribie, se desfășoară în două direcții principale. Pe de o parte, Rousset studiază de fapt nașterea și creșterea, spre a spune astfel, a lui Don Giovanni ca personaj teatral: născut pe scene în teatrul lui Tirso de Molina (*El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*), Don Giovanni sporește mult în acela al lui Molière (*Don Juan*) spre a se transfera în teatrul liric cu Mozart; Rousset pătrunde și în viața următoare a personajului, atunci când trece la alte genuri ale

literaturii, precum romanele, nuvelele, textele poetice (de Byron, Musset, Baudelaire, Trakl, Jouve). Cu toate acestea, Rousset ştie foarte bine că adevărata problemă nu este de genuri literare, ci de statut al personajului; şi aici îl atrage, cum l-a atras şi pe Kierkegaard, problema originii lui Don Giovanni, personaj într-un anume fel mitic întrucât strâns legat de noţiunea de moarte şi de imaginea sa, de piatră sau de foc, dar îl atrage şi problema încă neabordată în vremea lui Kierkegaard, anume cum a sfârşit acest personaj uimitor, cum a avut loc degradarea sa de la nivelul mitic la cel al fazelor din sec. al XVIII-lea şi al sec. al XIX-lea ale aşa-zisului dongiovannism. În obişnuitul joc combinatoriu de invariante ale personajului imaginar şi de variante legate de situaţiile istorico-culturale, în care personajul însuşi s-a reîncarnat, au avut loc procese de o imperceptibilă sau perceptibilă contaminare cu modele comportamentale burgheze până la maximum de degradare odată cu mediteraneana *latin lover*.

Am dori să încheiem acest lanţ de reflecţii asupra unuia dintre cele mai ilustre personaje-oglindă, personaje emblematice ale imaginarului, cu o întoarcere la cele trei faimoase texte teatrale ale lui Tirso de Molina, Molière şi Mozart; fiecare din ele redefinesc rolul actanţial al lui Don Giovanni prin propriile strategii particulare, fapt din care se deduce că diverşii Don Giovanni sunt pe de o parte emblematici pentru o realitate extra-textuală, socio-culturală, iar, pe de altă parte, fiecare din ele nu există mai înaintea textului care i-a dat viaţă; o viaţă imaginară, prin urmare, dar care nu conteneşte niciodată prin a proiecta în afara sa nişte structuri modale, nişte modele comportamentale. Ne apropiem încet de chestiunea fundamentală a statutului personajelor imaginare, rolul lor de întemeietori de cunoaştere.

Există totuşi o serie de personaje care postulează, în funcţia lor de oglinzi, o realitate de oglindit mult mai complexă, până la a deveni irepetibile pentru universalitatea funcţiei lor simbolice, personaje cărora ani şi veacuri le dăruiesc, nu caracter de variante, ci un ansamblu sau cumul de posibile semnificate coexistente şi valide prin diverse civilizaţii, prin diverse epoci. Sunt regii şi reginele universului imaginar, teofaniile lor: don Quijote, iată, sau Hamlet ori Faust. Nu există nici un muritor care să fi avut o asemenea putere, nici măcar acela care i-a creat, fiindcă visurile şi gândurile acestor personaje se

reproduc întocmai sau diferit în minţile ospitaliere ale oamenilor în orice punct din spaţiu şi timp, chiar dacă ceva din mesajul lor continuă să rămână de neatins; dimpotrivă, cu cât mai mult se extinde, sporeşte, devine polisemic, cu atât mai mult devine indefinibil. Cu alte cuvinte, caracterul lor întemeietor de cunoaştere, care este apoi şi mesajul lor de "adevăr", este în mod potenţial inepuizabil în istorie, în decodificare. Aici şi numai aici începe adevărata chestiune, capătă importanţă adevărata problemă, pe care am încercat s-o tratăm la Termenul nr. 4, *Lumi posibile*.

Cealaltă serie indicată la început este cea în care personajele au o identitate care se leagă de regulile fantasticului. Să fie foarte clar faptul că imaginarul şi fantasticul sunt ambele dependente de real prin construcţiile lor,[11] ca alterităţi complementare. Există adică, aşa cum a scris Roland Barthes, o suprapunere necesară a verosimilului cu neverosimilul pe care Barthes o numeşte "efect de realitate", iar Rosalba Campra "adeverire fantastică".[12]

Iată cum calul din faimoasa povestire a lui Tolstoi sau nasul din la fel de faimoasa povestire a lui Gogol sugerează o supraimpresie umană: spre exemplu, nasul maiorului Kovalev se plimbă în uniformă de-a lungul Nevei şi, întâlnindu-l pe maior, îi aduce la cunoştinţă că uniformele lor au petliţele diferite; calul lui Tolstoi îi pune cititorului problema simţului proprietăţii private. Tehnica transgresiunii, a stranietăţii aduce creaţiei personaje pe de-a-ntregul fantastice şi groteşti cărora le revine totuşi, ca şi altora, un caracter întemeietor de cunoaştere. Aceasta înseamnă că în orice operă inventivă care se respectă fantasticul dă loc unei "construcţii" care corespunde, cu toate consecinţele, unui proces de investigare şi de descoperire a realului, cu ceva mai puţină retorică decât în versiunea realistă. S-a arătat deja la Termenul nr. 4, *Lumi posibile*, cum Carroll construieşte, à propos de personajul Alice, un clasic al *non-sense*-ului pe opoziţia organizată faţă de realitate, deci pe o specifică organizare structural-opoziţională. Aşa cum bine evidenţiază Fabbrini[13], iepurele din *Alice în ţara minunilor*, alergând ca un nebun şi rămânând mereu în acelaşi loc, a dat un nou avânt conceptului de "lume limită" din fizică, concept definit tocmai "grupul lui Carroll" drept "fenomenul pe o scară în care viteza luminii este nulă". Deseori fantasticul se referă la literatura

pentru copii, poveşti şi povestiri tipice, chiar când copiii iau povestirea fantastică ca şi când ar fi reală, întrucât la ei nu există distincţia dintre real şi fantastic deoarece mecanismul referenţial nu e solicitat către o "comunicare a simbolicului", cum se întâmplă la adult[14]. Potrivit lui Bagatti, mecanismul infantil este alegoric în loc de simbolic.

Edificatoare e cartea lui Rafael Sánchez Ferlosio, "Isprăvi şi rătăciri ale lui Alfanhuí,[15] un clasic al literaturii spaniole. O carte pentru copii? În măsura în care pot fi considerate cărţi pentru copii şi *Alice în ţara minunilor* şi *Pinocchio*, adică întrucât cele trei texte au în comun un protagonist de o vârstă foarte tânără şi încă în măsura în care aventurile protagonistului aparţin universului fantastic, în care cei trei copii îşi fac culcuş, ca într-o formă privilegiată, dintr-un recipient de semne, visuri şi aventuri ciudate.

În *Alfanhuí*, Ferlosio imaginează momentul alcătuirii unei gramatici a imaginarului destinată să treacă odată cu scurgerea anilor de la orice copil la orice adult, care o va norma cu ajutorul unui canon estetic. Alfanhuí se disociază în mod hotărât de Pinocchio, creat de Collodi înăuntrul unui filon moralist, impregnat la rândul său cu o morală de secol al XIX-lea şi de etică religioasă, evocând o ordine socială constituită şi, nici în cea mai mică măsură, netransgresivă, cum a semnalat deja acelaşi Ferlosio într-un prolog la Pinocchio destul de critic[16]. E însă recunoscut şi semnalat un foarte cunoscut ilustrator al nostru, Roberto Innocenti care, în 1987, a gândit şi realizat pe povestea lui Pinocchio nişte foarte frumoase mese în care irumpe în peisajul toscan fantasticul în sens apăsat modern. Şi ca să violenteze pe Pinocchio cel tradiţional, şi-a dat, aşa cum se ştie, toată strădiuinţa scriitorul Giorgio Manganelli.

Cât îl priveşte pe Ferlosio, zona prelevărilor este cea a suprarealismului şi a unei ideologii a libertăţii infantile experimentale. Suprareale şi fabuloase sunt aventurile narate de către maestru, ca îmbălsămător de viezuri, ori cele trăite de el cu copilul, ambii dedaţi unor ciudate experimente, printre care naşterea păsărilor din plante. Acolo unde, prin urmare, uimitorul se află în simbioză cu umorismul; şi numai copilul, care nu are prejudecăţi antropocentrice, poate pătrunde în regnul necunoscut al naturii, spre exemplu în sufletul vântului, beneficiind şi de "cealaltă memorie", în comun cu animalele şi plantele. Cu alte cuvinte, percepţia infantilă depăşeşte cu multe

grade, potrivit lui Ferlosio, pe cea a adulților, pătrunde în fantastic, iluminantă pentru o lectură a lumii.

Există în cultură și în literatură și personaje fantastice, nu subiecte cu efect de realitate, născute ca niște figurări ale unei idei, ale unui concept, care violentează categoriile modale ale realului. Spre exemplu, în jurul ideii de ființă invizibilă deja antichitatea clasică a creat dublurile fantomatice (al Elenei, soția lui Menalos, spre exemplu) și la fel a făcut și cultura șamanică, spre exemplu cu perechea de soți invizibili, sau lumea medievală prin scriitori precum Chrétien de Troyes sau Wilhelm al IX-lea de Aquitania, creatori ai unei uimitoare tipologii a nimicului.[17]

În jurul ideii unei ființe invizibile, Wells a inventat textul narativ intitulat întocmai *Omul invizibil*, construit pe împrejurări net ireale, dar care se organizează în mod narativ după logica realului: personajul trebuie să circule gol, altminteri ceilalți ar zări circulând un pardesiu sau niște pantofi și s-ar alarma de acest lucru; trebuie să recurgă la sute de epuizante subterfugii ca oamenii să nu bage de seamă că el e invizibil. Se povestește că despre narațiunile lui Wells, întemeiate pe întâmplări fantastice și, deci, nu subiecte cu așa-zis efect de realitate, Jules Verne ar fi spus cu indignare: *Născocitorul*!

Dar noi știm că împrejurările ireale ale cărților lui Wells se organizează după o fericită coerență internă, de unde părerea lui Borges pentru care povestirile fantastice ale lui Wells au importanța lor, fiindcă ceea ce povestesc nu numai că este genial, dar face aluzie la procese care, într-un anumit fel, se referă la toate destinele umane. Nu-i o întâmplare faptul că Borges l-a definit "tată pentru toți, mai puțin pentru sine însuși, al fantasticului argentinian"[18]. Ei bine, chiar împotriva romanului realist și psihologic se arată Borges, atunci când susține superioritatea și coerența de mare importanță ale romanului fantastic, întrucât textul literar este un obiect artificial care nu tolerează nici o transcriere oarecare a realității[19].

Foarte apropiat lui Borges ne apare suedezul Lars Gustafson care, în *Poveste cu câine*,[20] consideră "peregrinările sau călătoriile în altundeva" o formă de limbaj comunicativ necesară naturii umane.

Mult mai departe a mers Baumgarten în *Meditationes*,[21] editate deja de Croce în 1936, unde putem citi că acele *phantasmata* ale imaginarului și ale fantasticului (cele două serii sunt legate) produc

sau *figmenta vera*, adică reprezentări posibile ale lumii reale, sau *figmenta heterocosmica*, reprezentări fantastice posibile numai în universuri diferite de al nostru, de aceea absolut imposibile în al nostru, sau *figmenta utopica*. Pentru Baumgarten, *figmenta heterocosmica* sunt imaginări onirice, suprareale, magice, adică ceea ce noi considerăm universul fantasticului. Baumgarten gândeşte o a treia categorie, *figmenta utopica*,[22] *absolute impossibilia*, construite adică pe consideraţii pentru care *ens fictum* ar da în *non ens*.

Rareori candidă, deci, geneza de personaje imaginare şi fantastice, rareori extravagantă şi foarte necesară pentru a potoli insuficienţele lecturii noastre asupra realului; aceasta prin intervenţia unei serii de lumi posibile, minunatele ieşiri în afara legii care acompaniază existenţa noastră.

Note

[1] M. Corti, *Percorsi*, cit., pp. 6-7.

[2] D. S. Avalle, *L'ontologia del segno*, Torino, Giappichelli, 1973.

[3] Vol. 11 din *Dizionario delle opere e dei personaggi*, Milano, Bompiani, 1983-84; cf., acum *L'Abencerraje e la bella Sharifa*, în îngrijirea lui A. D'Agostino, Venezia, Marsilio, 1997.

[4] Veselovski-Sade, *La fanciulla perseguitata*, în îngrijirea lui S. D. Avalle, Milano, Bompiani, 1977, în "Nuova Corona", nr. 7.

[5] Bologna, Patron, 1979.

[6] V. B. Şklovski, *Simile e dissimile*, Milano, Mursia, 1982, p. 123.

[7] A. Varvaro, *Apparizioni fantastiche*, "Tradizioni folcloriche e letteratura nel Medioevo", Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 48-53, 72-73 şi cap. IV, *Storie di fantasmi*.

[8] B. Bonadiman, *"Ogni vecchia è una strega". Origine storica della magia in area slava*, în AA. VV., *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, în îngrijirea Monicăi Farnetti, Firenze, Olschki, 1995 (se va cita de-aici încolo *Geografia*), pp. 61-71.

[9] În *Enten-Eller*, Milano, Adelphi, 1976, pp. 105-112.

[10] Paris, Colin, 1978.

[11] F. Secchieri, *Il coltello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria*, în AA.VV., *Geografia*, cit., pp. 145-64, la pp. 158-59. Foarte

didactică opera lui G. Guadalupi-A. Manguel, *Manuale dei luoghi fantastici*, Milano, Rizzoli, 1996.

[12] R. Campra, *Il fantastico: una storia della trasgressione*, "Strumenti critici", XV, 45, 1981, pp. 199-231; id., *Los silencios del texto en la literatura fantastica*, în AA. VV., *El relato fantastico en Espana e Hispanoamerica*, în îngrijirea lui E. Morillas Ventura, Madrid, Quinto Centenario, 1991.

[13] A. Fabbrini, *Un coniglio al limite. Osservazioni sul fantastico tra scienza e letteratura*, în AA. VV., *Geografia.*, cit., pp. 177-91, la p. 184.

[14] F. Bagatti, *Reale e immaginario nella letteratura per l'infanzia*, în AA. VV., Geografia, cit., pp. 207-15, la p. 213.

[15] Tipărit în Spania în 1951, editat în Italia în îngrijirea lui D. Manera, Roma, Theoria, 1991.

[16] În "Linea d'ombra", 19, iulie-august 1987.

[17] F. Zambon, *"Neant tinet, a neant parole". Il sogno erotico nel «Cligès» di Chrétien de Troyes*, în AA. VV., *Geografia*, cit., pp. 75-82.

[18] E. Perassi, *Paradigmi e deviazioni del fantastico ispanoamericano. Il caso di Silvina Ocampo*, în AA. VV., *Geografia*, cit., pp. 49-59, la p. 49.

[19] J. L. Borges, *Prologo* la Byos Casares, *L'invenzione di Morel* (1940), Milano, Bompiani, 1994. Mereu lămuritoare pentru creaţia fantastică G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973 (1).

[20] Milano, Iperborea, 1995, p. 97.

[21] A. G. Baumgarten, *Riflessioni sul testo poetico*, în îngrijirea lui Fr. Piselli, Palermo, Aesthtetica Edizioni, 1985, par. LXX. Ediţia oferă textul latin alături şi aparatul de note filosofice ale îngrijitorului.

[22] Maria Corti, *Percorsi*, cit., p. 24.

7
REAL ŞI REALISME

Logicianul J. K. Hintikka a scris în *Logica percepţiei*[1] că deseori noi "reuşim să spunem ceva despre lumea reală numai corelând-o, spre a spune astfel, pe o hartă topografică a tuturor diverselor lumi posibile"; adică, în timp ce credem că ne ocupăm de lumea "care din întâmplare se înfăptuieşte", în realitate spunem lucruri care pot fi explicate numai în logica lumilor posibile.

Dacă acesta este procesul nostru cognitiv, nu-l putem ignora atunci când ne ocupăm de acea mişcare literară multiformă care se numeşte realism. Atunci este poate util să revedem parametrii înşişi ai individualizării realului în cadrul raportului particular care se creează între scriitor şi real.

Un *surplus* de reflecţii, pe pragul sfârşitului de Mileniu, conduce la limitarea discuţiei la literatura italiană din secolul al XX-lea cu scopul de a individualiza anumite trăsături specifice ale mişcării. Vrem adică să evităm cele trei posibile expansiuni ale folosirii termenului "realism": în alte activităţi ale spiritului, care să nu fie proză de tip narativ, în artele plastice şi, în sfârşit, în epici anterioare secolului al XX-lea. Această a treia limitare apare oportună într-o epocă de viziune sintetică, de încheiere de conturi, care este a noastră, de sfârşit de Mileniu, perioadă de tranziţie căreia devine urgent a i se prevedea viitorul şi în care se anunţă în stare potenţială multe eventualităţi pentru un atare viitor, prin urmare perioadă într-un anumit sens şi psihologic atemporală, în care, spre exemplu, s-a ajuns cu Beckett şi cu beckettienii până la texte în jurul nimicului ca unic real de conceput.

În epoci precum a noastră, ne place aplecarea asupra memoriei istorice, revederea drumurilor parcurse, reformularea şi poate resemantizarea problemelor. Fireşte, este cu totul nepotrivit a arunca cu pietre în realisme, neorealisme şi pseudorealisme; în schimb, trebuie reflectat în mod sintetic asupra parcursului literar al secolului care a deschis mai multe drumuri realiste, deja deseori descrise unul câte unul în Istorii ale literaturii. Memoria are sarcină de cronică, dar

în acelaşi timp de reflecţie asupra divergenţelor punctelor de vedere istoriografice.

O tipologie a realismelor cere în primul rând să se ţină seama de chestiunea felurilor de raport dintre autorul unui text realist şi real. Scriitorul rus Osip Mandelştam, transferând într-o povestire sugestivă raportul dintre scriitor şi real, l-a descris ca pe o călătorie la bordul unei nave, unde se găsesc două tipuri de îmbarcaţi: cei ce rezistă bine la bord, dar numai dacă nava face un mic cabotaj. Atunci când nava soseşte în larg, în marea realului, aceştia, care se credeau scriitori autentici, sunt apucaţi de un teribil rău de mare şi nu mai vor să rămână la bord. Ceilalţi, foarte puţini, rezistă bine în largul mării.

A pătrunde în mecanismul acestui raport al scriitorului cu marea largă a realului înseamnă a răspunde un pic la o întrebare presantă şi chiar provocatoare, aceea pusă de logicianul Hintikka: ce reprezintă realul pentru scriitor? Ce anume i se configurează în el ca substanţial, informativ, adică producător de sens, şi ce anume accidental, inesenţial? Desigur, răspunsul se schimbă şi după context, după epocă ("anii Treizeci", spre exemplu, la italieni, sau anii Cincizeci, cu un război la mijloc). Din comoditate mentală, mereu cu presupusul respect al datelor istorice, putem hazarda o schemă tipologică asupra modului de înţelegere a realului din partea scriitorului. S-ar ajunge la a indica cel puţin cinci tipuri de real:

1) Real ca ansamblu de lucruri şi situaţii sociale înfăptuite, dependente de raporturile istorice de cauză şi efect; adică lucruri întâmplate. Se poate naşte de aici un realism pur, fără adjective, dar nu trebuie uitată judecata romancierului Lars Gustafsson pentru care romanul realist "are ceva din redundanţa *retorică* care de obicei acompaniază numai *Realitatea*" (în *Povestea unui câine*, Milano, Iperborea, 1995, p. 144).

2) Real ca ansamblu de lucruri orientate spre viitor, fuziune de previzibil şi imprevizibil, care nu se ştie pe ce drum va merge, cu o ipotetică densitate informativă, dar şi o ipotetică putere a întâmplării, ceea ce Robbe-Grillet numea *un pointilisme du pur hasard*. În faţa acestui tip de real, destul de înrudit cu cel al nostru de azi, există o legalitate conceptuală de neignorat. E necesar ca scriitorul observator să se disciplineze conceptual, evitând orice formă de reducţionism al

realităţii, riscând să piardă viziunea autentică, desigur dramatică, a existenţei umane.

3) Real înţeles ca model; adică o realitate inexistentă propusă totuşi în operă ca model. În unele momente istorice, cultura creează un model de autodescriere, care poate fi transferat de către scriitor într-un text realist, dând naştere unui realism fără îndoială ideologic, oricare ar fi ideologia.

4) Real produs de o viziune nu atât modelatoare, ca în tipul precedent, ci înlocuitoare a legilor realului; încarnări ale fantasticului, dar tratate în mod realist; aşa-zisul realism magic, mai mult în modul de operare al lui Buzzati decât în cel al lui Bontempelli.

5) Real violent condiţionat de o situaţie istorică de excepţie; diversele neorealisme definite după război nu întâmplător "curent involuntar".

Cu toate acestea, în problema raportului dintre autor şi real luat ca obiect este pertinent un punct de vedere teoretic, rafinat estetic. Cum bine se ştie, scriitorul, dacă este adevărat artist, nu reproduce realul, nu-l fotografiază, ci creează o "realitate secundă", purtătoare a unui limbaj secund; adică o creează la nivel fie tematic, fie formal. Va fi vorba într-un fel de a vedea într-un roman realist ce anume se conservă din realitatea primă în cea secundă în procesul de transformare artistică; prin analogie, s-ar putea stabili ce anume rămâne fotografic în tabloul de autor.

Trebuie reliefat faptul că scriitura făcută din semne verbale este mai legată de semnificaţii decât muzica, spre exemplu. Totuşi, semnele verbale sunt şi ele, în realismul de înalt nivel, legate de o re-creare. Se întâmplă atunci că cu cât scriitorul este mai bun cu atât mai mult scriitura sa ne oferă, în modul de diferenţiere, iluzia identităţii cu realul: cu alte cuvinte, el transformă diferitul creat de el într-un nou real. S-ar putea spune că îndepărtarea artistului de o reproducere directă a realului îl apropie de sensul adevărat al realului însuşi. Există un vechi proverb prin Alpii noştri Lepontini: "Cu cât de duci mai departe, cu atât te apropii mai mult". Este procesul investigat deja de Aristotel din punct de vedere psihologic pentru care depărtarea spaţială sau temporală – sau ambele – devine iluminantă în memorie, cuprinde printr-un halou specific lucrurile realităţii. Astfel descifrată

de către cititorul romanului, aceasta îl uimeşte, îi schimbă gramatica sa uzuală asupra viziunii lucrurilor înseşi; faptul e tipic pentru orice artă, dar nu trebuie ignorat în ambianţa realistă.

Spre exemplu, limitele neorealismului, în atâtea realizări ale sale din Italia între 1943 şi cca. 1950, se datorează tocmai faptului că oamenii, cititorii căutau şi găseau în romane ceea ce cunoşteau deja din relatările orale, tradiţii ale rezistenţei şi poate chiar le trăiseră nemijlocit. Iată cum Calvino poate scrie în *Introducerea* la *Cărarea cuiburilor de păianjen*: "Mai mult decât ca pe o operă a mea, o citesc ca pe o carte născută anonim din clima generală a epocii".

Acest lucru este tocmai contrariul marii arte realiste, fiindcă nu schimbă gramatica viziunii cititorului, nu creează o tensiune către celălalt care s-afla în afara punctului de vedere al cititorului, care ar fi exterior.

Se vorbea mai sus de realitate secundă creată de artist şi care schimbă gramatica noastră despre viziunea asupra lucrurilor. Când se întâmplă aceasta, nu doar conţinuturile particulare ale obiectului realitate se schimbă, ci şi recipientul lor, adică opera construită sub aspect tematic şi formal. Această construcţie are puterea de a transmite un conţinut generalizat, ori mai exact unul din posibilele conţinuturi generalizate, pe care publicul îl ia ca pe nişte reguli de lectură a lumii oferite de acea anumită carte.

Ca într-un balet clasic, mişcarea devine imagine a ceea ce este mişcare, astfel că, într-o operă realistă foarte reuşită, stilul devine imaginea artistică a ceea ce sunt cuvintele spuse despre lucruri; puterea operării pozitiv retorice este cea care face insolită imaginea construită de cuvinte.

Istoriile literare din secolul al XX-lea vorbesc aproape mereu de realism cu adjectiv: ideologic-clasicist, magic, psihologic-burghez, ţărănesc, memorialistic. Marea tradiţie a realismului fără adjective, precum cea a verismului, cel puţin în Italia, este din secolul al XIX-lea.

Să ne oprim foarte succint la literatura italiană din secolul al XX-lea şi la realismele sale cu adjectiv, puse acolo de nevoie într-o ordine un pic cam morbidă. La acest punct devine pertinent să ne folosim de

distincția pe care Lotman o face, în volumul *A căuta drumul*,[2] între realisme pseudo-noi și realisme noi.

Cele pseudo-noi ar fi acelea în care sfera creativității, orientată în sens tradițional, odată desăvârșit ciclul său, sfârșește prin a ne readuce în punctul de plecare printr-un fel de proces care este sau circular sau simetric față de realitatea descrisă. Să ne gândim la un anumit realism din secolul al XX-lea care își ia ca temă viața țărănească și ciclurile sale naturale: de exemplu, *Oameni în Aspramonte* de Corrado Alvaro, ale cărui rădăcini se afundă într-un anumit verism italian din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și într-un anumit regionalism contemporan verismului și foarte diferit de naturalismul francez.

În această operă din 1936, de o notorietate aparte, se întâlnește o prezență mitică a ambientului popular și arhaic care, pe de o parte, dă într-o esențialitate statică, pe de alta, într-o realitate conflictuală: aceea care ar reprezenta superioritatea vieții țărănești la nivel natural, care se confruntă cu cruzimea rasei stăpânitoare, iar acesteia i se adaugă conflictul civilizație țărănești din Sud / realitate industrială în Nord. Capătă importanță sfidarea ideologică în fața optimismului climatului fascist, fapt ce îl transformă pe protagonist în bandit.

Un tip de realism de acest fel poate fi pseudo-nou, deoarece constanta conflictuală dintre cele două societăți se prezintă într-un spațiu narativ de previzibilitate, aproape într-o structură ciclică ce poate trece de la verismul lui Capuana, deja încărcat de evaziuni mitice, la realismul lui Alvaro. Într-un anumit sens, se revine în punctul de plecare, pentru care el există ca un fir roșu care traversează literatura trecând prin acest tip de realism popular-mitic, bogat în constante și previzibilități.O discuție nu foarte diferită se poate face despre *Tărâmuri ale jurământului* de Francesco Jovine, roman, ei bine, apreciat atât de Cecchi, cât și de Muscetta.[3]

Atenție totuși: foarte diferit este comportamentul lui Alvaro în publicația "Mercurio", un număr de la sfârșitul anului 1944. Aici se citește un *Jurnal* de o conduită seacă, deja de tip neorealist; noul context istoric generează nou realism.

Se poate aminti și un realism clasic, proletar cu fundal ideologic, atunci când în anii Treizeci a apărut *Fantomara* de Silone sau *Trei muncitori* (1932) de Carlo Bernari. Intriga, se știe, este mereu ideologică, ținuta sa poate fi emoțională.

Cu totul aparte poate fi situat Carlo Levi cu *Cristos s-a oprit la Eboli* (1945), în ciuda tematicii țărănești și a epocii puțin preneorealiste și prememorialiste, (dar se știe că opera a fost scrisă în Lucania câțiva ani mai înainte). O particularitate a cărții: autorul nu pleacă de la o descriere a realității, ci de la o descoperire a sa. Om din Nord, piemontez, el este un observator extern al realității lucaniene, al comportamentului cotidian al unei colectivități din sud.

De unde orizontul antropologic nou întrevăzut "în imobilitatea seculară a lumii țărănești, sub ochiul fix al caprei". Cu alte cuvinte, Levi a descoperit Istoria în afara Istoriei și a timpului. Astfel că punctul de vedere al lui Levi e aproape antitetic celui al realiștilor, în ciuda afinităților cu varii câmpuri tematice în ce privește colectivitatea populară. În conștiința lui Levi se suprapun două diverse aspecte ale lucrurilor: unul asociat ritualului arhaic, plin de supoziții magice, cărora le descoperă regulile și rolurile, celălalt produs de stilizarea pe care o face el ca scriitor unui atare ritual. Prin urmare, numai la un al doilea nivel de lectură intervine semnificatul simbolic și liric. Punctând asupra semnificatelor subterane ale culturii primitive, el a creat un fel de bibliotecă a unei colectivități analfabete.

Pentru a concluziona asupra lui Levi, el produce o puternică stranietate înlăuntrul literaturii realiste: aparent încorporată în cultura italiană, cartea lui Levi se sprijină pe o lume care este anistorică și atemporală.

Să revenim la realismele cu adjectiv, într-un anumit sens mai moderne decât cele pseudo-noi. S-a vorbit de realism magic, specie de oximoron, atât pentru Massimo Bontempelli, care tinde să topească, printr-un proces asimetric, detaliul realist cu atmosfera magică, cât și pentru Dino Buzzati, asupra căruia merită să ne oprim o clipă.

Ceea ce s-a numit realitate secundă, creată de adevăratul scriitor, nu se produce la primul nivel tematic al cărților lui Buzzati, unde realitatea pare normală, descrisă într-o limba curentă, ci la un al doilea nivel de lectură: aici se întâmplă că realul este recreat prin semnale misterioase al unei dramaticități altoite în ea. Paginile lui Buzzati emană astfel un fel de ciudată radiație: sunt acolo oferte de întâmplări, dar așteptarea nu va avea loc. Tipic este *Deșertul tătarilor*; neliniștitoare, se știe, este cifra fantasticului[4] și Sartre spunea à propos

de Kafka şi de Blanchot: omul normal este cu precizie fiinţă fantastică. Buzzati este unul dintre scriitorii în care se surprinde mai bine operaţia unei "realităţi secunde".

La acest punct se impune luarea în considerare a unui alt gen de realism, mai autonom faţă de tradiţie şi mai nou, prezentând cel puţin două trăsături specifice: realul e văzut printr-o structură memorială, iar conflictele apar legate mai degrabă de o confruntare psihologică între diversele individualităţi pe fundal social burghez. Este tipul de roman realist cu fundal psihologic atacat de Borges în prefaţa la Bioy Casares, *La invención de Morel*, roman considerat negativ tocmai întrucât este "realist", epitet depreciativ, acolo unde noutatea inventivă ar sta în destituirea canonului psihologic; cu cuvintele lui Borges, "romanul nu vrea să fie o transcriere a realităţii", ci un "obiect artificial".[5]

În Italia, exemplare pentru romanul psihologic ar putea fi primele cărţi ale lui Alberto Moravia, cu rezervele exprimate de Antonio Porta pentru operele succesive în cunoscutul eseu *Cazul Moravia.*[6] În el, poetul, acuzându-l pe Moravia de a fi devenit "o maşină narativă simplificatoare, adecvată unui gust de masă", observă cum Moravia, cu expresia realismului italian, utilizată şi de Paolo Milano în «Espresso» (din 28-2-1982), produce, cu ajutorul unei acostări neaşteptate la "realism" şi de "italian", un efect pervers: o poetică complexă şi bogată în implicaţii precum cea a realismului, devenind "italiană", după spusele lui Porta, se transformă în oportunism, fructificare în scopuri comerciale a oricărei ideologii.

Cu totul altfel, faţă de realismul lui Moravia, este cel al lui Romano Bilenchi, în ale cărui cărţi memoria, structură portantă, recuperează fie neliniştea copilăriei autorului într-o lume burgheză a unei familii din provincia toscană, fie o realitate socială pasibilă de conotaţii simbolice: să ne gândim la *Uscăciune* (1941), *Mizeria* (1941), *Gerul* (1982). Realismul lui Bilenchi, cu încărcătura lingvistică oscilând între conotaţie toscană şi denotaţie naţională italiană, se înrudeşte în anumite scrieri cu produsele celei mai înalte memorialistici a perioadei neorealiste de după război (vezi *Prieteni, Rosai şi alte întâlniri*). Bilenchi poate să ni-l amintească pe Coleridge care, în 1817, defineşte "realism" voinţa de a ţine seama de real printr-

o acută observație, fapt care împiedică să fie idealizat și, în același timp, îi surprinde caracterul indescifrabil.

Un scurt popas merită neorealiștii de după război, chiar dacă distincția lotmaniană dintre realisme pseudo-noi și noi devine un joc de cuvinte a numi neorealismul drept pseudo-nou. Termen care, se știe, urcă până la germanul *Neue Sachlichkeit* din anii Douăzeci, recuperat în lumea cinematografului de către monteurul Mario Serandrei în 1942 pentru filmul *Obsesie* al lui Luchino Visconti. 1943 a fost data *post quem* a extinderii etichetei în ambianța literară, chiar dacă în anii Treizeci se făcea din ea un uz literar autonom. În volumul meu publicat la Einaudi, *Călătorie textuală*, sunt studiate constantele și originea lor, ideea unei virtualități narative noi, forța unei tradiții orale legate de război și de Rezistență. Exista ceva din care să se facă o epică, dar numai Fenoglio s-a apropiat de ea.[7]

În privința raportului dintre scriitor și real, el numai parțial a reușit în mișcare, din cauza a două piedici, ori mai bine zis, obstacole ideologice: primul, încrederea în lucrurile care vorbesc de la sine, ca referenți ai realului, de unde un inevitabil caracter de cronică, până și în anumite titluri de roman, ori mai curând identificarea textului creativ cu un text documentar. Tipic pentru primul caz este protestul lui Cesare Pavese în *Eseuri literare*: "Noi suntem convinși că una e a face cronică, alta a face romane" și, la fel de tipică pentru cel de-al doilea, declarația lui Pietro Chiodi în *Nota intoductivă* la *Tâlhari* "prima ediție din 1946): "Această carte nu este un roman, nici o istorie romanțată. Este un documentar istoric în sensul că personaje, fapte și emoții au existat în mod efectiv". Se adaugă diversele jurnale (al lui Nuto Revelli, al lui Oreste del Buono etc.); se înregistrează un fel de coaxială deplasare a unor diverse genuri literare spre neorealism.

Cel de-al doilea obstacol ideologic stă în valoarea de exemplaritate dată experienței personale ce vine mai de sus, adică din cultura tradițională. Cu îndreptățire a afirmat Asor Rosa în *Scriitorii și poporul*:[8] "Populismul literaturii de rezistență apare tulburat, mai mult decât de o frecventare directă a straturilor populare interesate de procesul de reînnoire, de un puternic impuls moralist și ideologic: intelectualul se îndreaptă spre popor, dar de cele mai multe ori, mai înainte de a-l atinge în mod concret și serios, îl transformă în mit, în imagine răsturnată de sine". Avem, adică, un real anterior adevăratului

real: puţinele modele de acţiune populară colectivă oferite de realismul şi verismul nostru, dacă sunt surprinse, îl pot conduce pe scriitor mai degrabă spre mimesis-ul trecutului decât spre construcţia viitorului.

Mişcarea neorealistă are drept fond original modul de a ilustra regionalismul: regiunea devine oglindă cu care e privit un real popular colectiv, preluând o limbă vorbită regional-populară. În proza neorealistă, convieţuiesc patru coduri de comunicare: italiana comună medie, italiana regională, dialectul, limba literară. Poate numai în perspectivă lingvistică, neorealismul oferă un bogat raport între scriitor şi real de contrapus expresionismului eversiv de marcă gaddiană, combătut de câţiva lukácsieni.

Câteva reflecţii finale: realismul ca produs istorico-literar este modest în literatura noastră din secolul al XX-lea, pare chiar că nu este congenial. În operă, l-au traversat cu adevărat numai doi scriitori, ca Pavese (în *Tovarăşul*) şi Vittorini (în *Oameni şi neoameni*). Marile figuri ale acestor ultime trei decenii de la Gadda la Calvino nu îl practică, sunt transgresivi faţă de el şi tocmai de aceea au devenit în ultimii ani modele literare eficace.

Ne vine atunci în minte comparaţia ludică, dar nu foarte, a lui Lotman în citata *Căutare a drumului*: "Dacă se pun laolaltă mai multe biftecuri nu se obţine un viţel, în timp ce, tăind un viţel, se pot obţine biftecuri". Cu alte cuvinte, numai existenţa unei viziuni complexe originale şi coerente a realităţii se identifică cu acel mare realism în care evenimente individuale şi lucruri sunt elemente constitutive ale unui real nou. Fapt e că azi, la acest sfârşit de Mileniu, scriitorul este într-o situaţie diferită în faţa realului: aşa-zisa normalitate a realului îi apare anormală şi incoerentă, cu consecinţa că nimic din ceeea ce poate fi imaginat nu este de considerat în sine ca inexistent. Prin urmare, orice noţiune tradiţională de realism devine din punct de vedere istoric echivocă.

De mare utilitate este şi o reflecţie teoretică deja avansată de Filippo Secchieri în *Cuţitul lui Lichtenberg. Fantastic şi teorie literară*;[9] pe urmele lui Roger Caillois, ale Irènei Bessière şi ale lui Scarano,[10] autorul susţine à propos de aceasta că " în actul literar de consum, fantastic şi real se presupun reciproc în virtutea unei contextualităţi ce umbreşte implicaţia lor consubstanţială de

complementare şi interacţionale categorii ontologice ale reprezentării".

Mai mult, ne aflăm astăzi într-un moment ştiinţific-cultural în care conceptele de imaginaţie şi de iluminaţie devin operative şi în cercetarea ştiinţifică a realului, potrivit unui punct de vedere care a fost deja al poetului şi savantului Leonardo Sinisgalli, care, în *Furor matematicus*, a scris: "Sămânţa imaginarului, odată găsită, face nemaipomenit de fertilă gândirea ştiinţifică".[11] Printre tinerii scriitori, realismul din secolul al XX-lea italian nu mai există, ochii lor aparţin unei alte epoci. Poate, aşa cum zicea Canetti, tinerii sunt mai înţelepţi decât cei bătrâni, fiindcă sunt mai aproape de sfârşitul lumii.

Aş vrea să închei cu o acută reflecţie a lui Italo Calvino, dintr-un interviu dat revistei romane «Il Punto» din 16 noiembrie 1957: "Marele scriitor realist este unul care, după ce va fi acumulat minuţioase detalii şi după ce va fi construit un tablou de un adevăr perfect, ne dă un bobârnac pe frunte şi ne arată că dedesubt e golul, că tot ceea ce se întâmplă nu înseamnă nimic. Faptul înfricoşător al acelui mare roman care este *Educaţia sentimentală* aici se află în întregime: pe sute de pagini desfăşori viaţa privată a personajelor şi pe cea publică a Franţei, până ce simţi risipindu-se totul sub degete precum scrumul [...]. Cine însă crede în lucrurile lumii şi ţine la ele, cine se încăpăţânează să explice viaţa, cine are un război al său de dus – fie ea o mare bătălie pentru un motiv chiar realist, adică neabstract, nu în mod gol optimist, ca Swift sau Voltaire, sau mai curând spre a fi avertizaţi asupra a ceva care ameninţă să ne sfărâme raţiunea, precum Gogol sau Kafka sau Picasso – iată că acestea sunt mereu recursuri la mijloace de invenţie fantastică, la simplificări şi organizări violente şi paradoxale ale datelor realităţii. Pentru nimic în lume poezia populară nu este niciodată fantastică: marile explicaţii ale lumii au apărut totdeauna ca poveşti sau ca utopii".

Note

[1] AA. VV., *Universali linguistici*, în îngrijirea Flaviei Ravazzoli, Milano, Feltrinelli, 1978.

[2] J. M. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, introducere de Maria Corti, Venezia, Marsilio, 1994, la pp. 89-97.

[3] C. Muscetta, *L'ultimo libro di Jovine*, în *Realismo, neorealismo, controrealismo*, Milano, Garzanti, 1976, la p. 312-316.

[4] B. Maj, *Das Un-heimliche. Il fantastico nella letteratura tedesca*, în AA. VV., *Geografia*, cit., pp. 11-25, la p. 12.

[5] E. Perassi, *Paradigmi e deviazioni del fantastico ispanoamericano. Il caso di Silvina Ocampo*. În AA. VV., *Geografia*, cit., pp. 45-59, la p. 52.

[6] "Alfabeta", 35, 1982, acum reprodus în volumul din Grandi Tascabili Bompiani, dedicat revistei "Alfabeta", 1996.

[7] M. Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978 (a 1-a), pp. 25-110.

[8] Roma, Samonà şi Savelli, 1995, pp. 160-161.

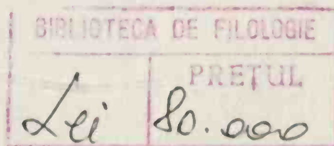
[9] În AA. VV., *Geografia*, cit., pp. 145-164.

[10] R. Caillois, *Au Coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1975; J. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974; E. Scarano, *I nodi dell'autenticazione*, în AA. VV., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 355-396.

[11] A. Fabbrini, *Un coniglio al limite*, cit., în AA. VV., Geografia, cit., pp. 177-191, la p. 183.

CUPRINS

PENTRU O ENCICLOPEDIE A COMUNICĂRII LITERARE 195



Lector: **Marin Mincu**
Apărut: 2000

Tipar:
S.C. REDUTA COM S.R.L.
Craiova, Al. Electroputere 2,
Tel./fax: (051) 14 42 89

BIBLIOTECA ITALIANĂ

În cadrul semioticii literare italiene, Maria Corti continuă preocupările unor cunoscuți cercetători ai limbii (Schiaffini, Terracini, Migliorini, Devoto) care trasaseră deja, în lucrările lor, jaloanele abordării formale a limbii literare. Se știe că această direcție inaugurează în Italia **critica stilistică** pe urmele lui L. Spitzer și Ch. Bally. Chiar structuralismul continian se dezvoltă tot ca o prelungire a criticii stilistice spitzeriene.

Maria Corti face parte, alături de Cesare Segre, D'Arco Silvio Avalle, Gian Luigi Beccaria, din școala de cercetători și critici de formație lingvistică și filologică. Prin **Principii ale comunicării literare**, Maria Corti precizează instrumentele cele mai utile pentru uzul manipulatorilor de texte (atât pentru emitent cât și pentru receptor), iar prin **Pentru o enciclopedie a comunicării literare** fixează definitoriu conceptele și terminologia cercetării interdisciplinare.

Marin Mincu



ISBN 973-9224-48-2